

**Direction des bibliothèques**

**AVIS**

Ce document a été numérisé par la Division de la gestion des documents et des archives de l'Université de Montréal.

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

**NOTICE**

This document was digitized by the Records Management & Archives Division of Université de Montréal.

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal

La mouvance des rôles dans le monde de l'art relationnel

par  
Barbara Hervieux

Département d'histoire de l'art et d'études cinématographiques  
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de Maîtrise  
en histoire de l'art

Août 2007

© Barbara Hervieux, 2007



Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

La mouvance des rôles dans le monde de l'art relationnel

présenté par :  
Barbara Hervieux

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Louise Vigneault  
président-rapporteur

Lise Lamarche  
directrice de recherche

Élise Dubuc  
membre du jury

## RÉSUMÉ

La pratique de l'art relationnel illustre de façon pertinente l'actuelle porosité des frontières entre les différents rôles des intervenants constituant les réseaux du monde artistique. L'artiste, en plus d'assurer la création de son œuvre, s'investit activement dans sa médiation. Le récepteur, en participant à l'œuvre relationnelle, accède à une part de sa création.

Ce mode de pratique artistique appelle une nouvelle interprétation des théories sociologiques de l'art existantes; celles de Nathalie Heinich, d'Howard Becker et d'Antoine Hennion servent d'amorce à l'étude des fonctions entre les différents intervenants en art relationnel.

Un corpus d'œuvres récentes, ayant pour thématique la nourriture, est utilisé pour développer le sujet d'étude. Les notions d'échange, de partage et de rituel émanant de cette thématique nous semblent intimement liées au concept d'art relationnel. *s(us)taining* de Devora Neumark, *Darboral* de Massimo Guerrera, *The Dinner Project* d'Iwona Majdan ainsi que *Home Wall Drawing* de François Morelli sont aussi analysées sous l'angle des motivations, des lieux de création et de la pérennité de l'œuvre relationnelle. Ces questions, connexes au sujet principal, aident à démontrer que le travail des artistes et l'intervention des participants ne peuvent plus être envisagés sous les rôles habituellement définis et exclusifs de producteur et de récepteur ou, selon une terminologie alternative, de créateur et de spectateur.

**Mots clés :** histoire de l'art, XX<sup>e</sup> siècle, Québec, art relationnel, nourriture

## ABSTRACT

The practice of relational art illustrates in a pertinent manner the actual porosity between the various roles within the artistic community. In addition to ensuring the creation of his work, the artist is actively involved in its mediation. Through participation, the public gains access to the creation of the relational art work.

This type of artistic practice calls for a new interpretation of existing sociological art theories. Nathalie Heinich, Howard Becker and Antoine Hennion's theories will be of particular interest for the study of the functions among the various agents in relational art.

A body of recent works, with food as its theme, is used to develop this dissertation. The notions of exchange, of sharing and of ritual are intimately linked to the concept of relational art. *s(us)taining* by Devora Neumark, *Darboral* by Massimo Guerrera, *The Dinner Project* d'Iwona Majdan, as well as *Home Wall Drawing* by François Morelli are also analyzed from a motivational point of view, as well as the places of creation and the continuity of the relational work. These questions, in relation to the main subject, help to demonstrate that the work of the artists and the participant's intervention can no longer be viewed under the traditionally defined and exclusive roles of producer and receiver or - according to alternative terminology - of creator and spectator.

**Keywords:** art history, XX<sup>th</sup> century, Quebec, relational art, food

## TABLE DES MATIÈRES

<b>INTRODUCTION</b>	<b>10</b>
<b>PREMIÈRE PARTIE : QUELQUES DÉFINITIONS DE L'ART RELATIONNEL ET LA QUESTION DES RÔLES</b>	<b>21</b>
<b>Chapitre 1.— Brèves définitions de l'art relationnel</b>	<b>21</b>
1.1— Selon Nicolas Bourriaud	21
1.2— Selon Paul Ardenne	24
1.3— Selon Anne-Marie Ninacs et Patrice Loubier	29
<b>Chapitre 2.— Points de vue des sociologues</b>	<b>36</b>
2.1— <i>La sociologie de l'art</i> de Nathalie Heinich	36
2.2— <i>Les Mondes de l'art</i> d'Howard Becker	42
2.3— <i>La Passion musicale</i> d'Antoine Hennion	46
<b>DEUXIÈME PARTIE : L'INVITATION AU REPAS. L'ARTISTE AMORCE SON PROCESSUS DE CRÉATION</b>	<b>51</b>
<b>Chapitre 3.— Devine qui vient dîner ? Les motivations derrière l'art relationnel</b>	<b>51</b>
3.1— Devora Neumark, <i>s(us)taining</i>	52
3.2— Massimo Guerrera, <i>Darboral</i>	53
3.3— Iwona Majdan, <i>The Dinner Project</i>	56
3.4— François Morelli – <i>Home Wall Drawing</i>	57
<b>Chapitre 4.— L'artiste, producteur et médiateur : un créateur à la fois hôte et convive</b>	<b>59</b>
4.1— Savoir être acteur et témoin en même temps	60
4.2— Prévoir une médiation adéquate	62
4.3— Une hôtesse chez ses hôtes	64
4.4— Assurer la médiation avant la création	67

## **TROISIÈME PARTIE : LA PRÉPARATION DU REPAS. OÙ ARTISTES ET PUBLICS SE RENCONTRENT 68**

### **Chapitre 5.— Chez vous où chez nous ? Les lieux de la création 68**

- 5.1— Devora Neumark descend dans la rue 69
- 5.2— Massimo Guerrera reçoit 71
- 5.3— Iwona Majdan dans votre cuisine 74
- 5.4— François Morelli ou l'étranger en périple 76

### **Chapitre 6.— Partage des rôles de la création : où hôtes et convives mettent ensemble la main à la pâte 81**

- 6.1— À la manière d'un *potluck* 82
- 6.2— Cuisiner sans livre de recettes 84
- 6.3— Autant de convives, autant de saveurs... 88
- 6.4— Un chef et ses cuistots 91

## **QUATRIÈME PARTIE : LA TABLE EST MISE. L'ŒUVRE EST CRÉÉE 95**

### **Chapitre 7.— Le second public de l'œuvre relationnelle. Quand il y en a pour deux... 95**

- 7.1— En avoir pour tous les goûts 96
- 7.2— Mettre son grain de sel 98
- 7.3— Des convives virtuels 101
- 7.4— Des hôtes galeristes 103

### **Chapitre 8.— La pérennité de l'œuvre ou les photos souvenirs d'un repas 106**

- 8.1— *s(us)taining*. Quand les souvenirs s'envolent en fumée 107
- 8.2— *Darbora!*. D'aujourd'hui à demain 108
- 8.3— *The Dinner Project*. Virtuel mais pas nécessairement perpétuel 111
- 8.4— *Home Wall Drawing*. Au hasard du temps 114

## **CONCLUSION : NOURRIR LA RÉFLEXION 117**

**BIBLIOGRAPHIE****123****ANNEXES****I****ANNEXE A : TABLEAU****ii**Tableau 1 : Liste synthèse des œuvres constituant *Home Wall Drawing* de François Morelli**ii****ANNEXE B : FIGURES****iii**



## LISTE DES FIGURES

Figure 1	<i>s(us)taining*</i> , 1996, Devora Neumark	iv
Figure 2	<i>s(us)taining</i> , 1996, Devora Neumark	v
Figure 3	<i>Darboral</i> , 2000, Massimo Guerrera	vi
Figure 4	<i>The Dinner Project</i> , 2004, Iwona Majdan	vii
Figure 5	<i>Home Wall Drawing</i> , 2004, François Morelli	viii
Figure 6	<i>Home Wall Drawing</i> , 2004, François Morelli	ix
Figure 7	<i>s(us)taining</i> , 1996, Devora Neumark	x
Figure 8	<i>Darboral</i> , 2001, Massimo Guerrera	xi
Figure 9	<i>Darboral</i> , 2000, Massimo Guerrera	xii
Figure 10	<i>Darboral</i> , 2000, Massimo Guerrera	xiii
Figure 11	<i>s(us)taining</i> , 1996, Devora Neumark	xiv
Figure 12	<i>s(us)taining</i> , 1996, Devora Neumark	xv
Figure 13	<i>The Dinner Project</i> , 2004, Iwona Majdan	xvi
Figure 14	<i>The Dinner Project</i> , 2004, Iwona Majdan	xvii
Figure 15	<i>Home Wall Drawing</i> , 2004, François Morelli	xviii
Figure 16	<i>Home Wall Drawing</i> , 2004, François Morelli	xix
Figure 17	<i>Home Wall Drawing</i> , 2004, François Morelli	xx
Figure 18	<i>Home Wall Drawing</i> , 2004, François Morelli	xxi
Figure 19	<i>Home Wall Drawing</i> , 2004, François Morelli	xxii
Figure 20	<i>Home Wall Drawing</i> , 2004, François Morelli	xxiii
Figure 21	<i>Home Wall Drawing</i> , 2004, François Morelli	xxiv

Figure 22	<i>Home Wall Drawing</i> , 2004, François Morelli	xxv
Figure 23	<i>Home Wall Drawing</i> , 2004, François Morelli	xxvi
Figure 24	<i>Home Wall Drawing</i> , 2004, François Morelli	xxvii
Figure 25	<i>Home Wall Drawing</i> , 2004, François Morelli	xxviii
Figure 26	<i>Home Wall Drawing</i> , 2004, François Morelli	xxix
Figure 27	<i>Home Wall Drawing</i> , 2004, François Morelli	xxx
Figure 28	<i>s(us)taining</i> , 1996, Devora Neumark	xxxi
Figure 29	<i>Darboral</i> , 2006, Massimo Guerrera	xxxii
Figure 30	<i>Darboral</i> , 2000-2002, Massimo Guerrera	xxxiii
Figure 31	<i>Darboral</i> , 2002, Massimo Guerrera	xxxiv
Figure 32	<i>The Dinner Project</i> , 2004, Iwona Majdan	xxxv
Figure 33	<i>The Dinner Project</i> , 2004, Iwona Majdan	xxxvi
Figure 34	<i>Home Wall Drawing</i> , 2004, François Morelli	xxxvii
Figure 35	<i>Home Wall Drawing</i> , 2004, François Morelli	xxxviii
Figure 36	<i>Marked like some pages in a book</i> , 1997, Devora Neumark	xxxix
Figure 37	<i>The Dinner Project</i> , 2004, Iwona Majdan	xl
Figure 38	<i>The Dinner Project phase II</i> , 2004, Thomas Pital et Patricia Blackburn	xli
Figure 39	<i>Home Wall Drawing</i> , 2004, François Morelli	xlii
Figure 40	<i>Home Wall Drawing</i> , 2004, François Morelli	xliii

\*Le titre de l'œuvre de Devora Neumark s'écrit sans majuscule. Nous respecterons cette façon de faire même si cela ne suit pas les règles orthographiques habituelles.

À François, Samuel et Janne,  
pour leur indéfectible soutien  
lors de la rédaction de ce mémoire.

De mon côté, ce fut une première expérience; du sien, une dernière. Je suis extrêmement reconnaissante envers ma directrice, madame Lise Lamarche, d'avoir accepté de diriger ce mémoire. Sa grande disponibilité ainsi que ses conseils toujours avisés ont grandement facilité la rédaction de cet ouvrage. Avoir pu bénéficier de son immense expérience fut un privilège.

Mes remerciements s'adressent aussi à ma sœur, Geneviève Hervieux, pour sa riche expérience de doctorante ainsi qu'à Rémi Asselin pour son important support dans les dédales du monde informatique.

## INTRODUCTION

« Dis-moi *avec qui* tu manges et je te dirai ce que tu es. » Ainsi modifié, l'aphorisme de Brillat-Savarin pourrait annoncer la direction que prendra notre recherche. Cette adaptation libre du dicton<sup>1</sup> veut signaler deux préoccupations : la première concerne les personnes et la seconde, la nourriture.

Ce *qui*, substitué à dessein au *quoi*, indique que nous nous attarderons davantage aux personnes qu'aux choses — dans notre domaine d'étude, les choses étant principalement des œuvres d'art. Les œuvres ne seront pas évacuées de notre recherche pour autant, mais celles que nous étudierons auront pour principal objet les relations entre les personnes; les œuvres analysées dans ce mémoire peuvent être qualifiées d'œuvres d'art relationnel, au sens entendu par le critique d'art Nicolas Bourriaud et certains auteurs récents.

Le sujet principal de ce mémoire sera, lui aussi, axé autour des personnes; nous tenterons de définir comment s'articulent les relations entre les différents intervenants dans la pratique de l'art relationnel. Nous croyons que cette pratique artistique illustre de façon pertinente l'actuelle porosité des frontières entre les différents rôles des intervenants du monde artistique lorsque, à titre d'exemple, l'artiste devient médiateur de son œuvre, et le public en devient créateur.

---

<sup>1</sup> La formule consacrée se lit plutôt ainsi : « Dis-moi ce que tu manges, je te dirai ce que tu es ». Elle est tirée de l'ouvrage *Physiologie du goût* de Jean-Anselme Brillat-Savarin, publié pour la première fois en 1825.

La nourriture, le plus souvent envisagée sous l'angle du repas, sera la thématique qui rassemblera les œuvres étudiées. Au moment de choisir le corpus d'œuvres, nous avons constaté qu'il y avait un nombre important d'œuvres relationnelles élaborées autour du partage de la nourriture. Ce fait est peu surprenant puisque les notions d'échange, de partage et de rituel émanant de cette thématique nous semblent intimement liées au concept d'art relationnel.

Il existe actuellement, dans le monde occidental, de multiples préoccupations quant à l'alimentation. Certains pays sont aux prises avec des problèmes d'obésité qui frôle l'épidémie quand d'autres ont peine à nourrir leurs habitants. L'apparition de maladies telles l'encéphalopathie spongiforme bovine, communément appelée maladie de la vache folle, ou la grippe aviaire, inquiète de vastes populations. Le développement d'aliments génétiquement modifiés (OGM) appelle de nouvelles réglementations. Les allergies alimentaires sont en hausse dans plusieurs pays. Le *Slow Food*, un mouvement qui a vu le jour en Italie en 1989, vise à sensibiliser les populations aux bienfaits d'une saine alimentation. Le *Time Magazine*, une publication visant le grand public, consacre un numéro à l'appétit<sup>2</sup>. La ville de New York a interdit l'utilisation des gras *trans* dans ses restaurants. Le tourisme organisé autour de la découverte de nouvelles cuisines connaît un essor important. Les produits issus de l'agriculture biologique et équitable sont de plus en plus présents dans les marchés d'alimentation. Des réseaux de diffusion télévisuelle offrent maintenant des canaux, tels *Food Network*, consacrés exclusivement à l'alimentation. Toutes ces manifestations, témoignant d'un

---

<sup>2</sup> Jeffrey Kluger. "The Science of Appetite," *Time Magazine*, n° 24, 11 juin 2007.

intérêt certain pour la question alimentaire, ont nécessairement des répercussions d'ordre social, politique ou économique.

Plus près de chez nous, nous avons constaté un engouement marqué pour la même question. Les marchés publics Atwater et Jean-Talon ont récemment réaménagé leurs espaces afin d'accueillir une clientèle plus nombreuse. Des émissions culinaires télévisées ainsi que leurs produits dérivés plaisent à un large auditoire; le livre de recettes de Josée Di Stasio, vendu à plus de 185 000 exemplaires au Canada est l'un des plus grands succès de distribution de la maison d'édition Flammarion<sup>3</sup>. *L'Académie Culinaire* offre une profusion de cours de cuisine spécialisée au grand public. *L'Institut de Tourisme et d'Hôtellerie du Québec* offre maintenant des camps de vacances à thématique culinaire pour les enfants. Des organisations caritatives, telles *La Grande Tablee des chefs*, redistribue les surplus de nourriture lors de réceptions corporatives à divers organismes communautaires. *Le Club des petits déjeuners du Québec*, un autre organisme à but non lucratif, a fourni quotidiennement le premier repas de la journée à plus de 15 000 enfants dans plus de 200 écoles de la province en 2006. Le gouvernement du Québec offre un soutien financier aux entreprises et aux écoles qui élaborent, en collaboration avec leur cafétéria, une politique alimentaire saine<sup>4</sup>.

Le milieu culturel n'est pas en reste : la revue *Urbania* a présenté à l'hiver 2007 un numéro intitulé *Bouffe* et le périodique *Esse* a consacré, à l'hiver 2004, un dossier

---

<sup>3</sup> Information obtenue de M. François Gougeon, vice-président de la diffusion chez Flammarion à Montréal. Tout genre littéraire confondu, des ventes dépassant 10 000 exemplaires sont considérées comme un succès commercial pour cette division de Flammarion.

<sup>4</sup> Malorie Beauchemin. "La guerre contre l'obésité est commencée," *La Presse*, 24 octobre 2006, p. A15.

complet à la nourriture dans l'art. Le *Festival Montréal en Lumière*, qui rallie les arts visuels, les arts de la scène et ceux de la table a connu sa huitième édition en 2007. Le *Festival International du Livre Mangeable* a été présenté pour une seconde fois, en avril 2007, à Montréal. À Saint-Hyacinthe, le Centre d'exposition a organisé, à l'automne 2006, la deuxième manifestation *Orange* qui présentait des œuvres d'arts visuels traitant de notre rapport à l'alimentation.

Il nous semble donc évident qu'il existe un intérêt marqué, que ce soit à l'échelle internationale ou locale, pour l'alimentation en général ainsi que pour des thèmes connexes — l'agriculture, la faim, la nourriture, le repas — de façon plus spécifique. Il n'est donc pas étonnant que les problématiques liées à ce sujet intéressent les artistes, comme elles intéressent les sociologues, les économistes ou les politiciens.

Si les thèmes de la nourriture et du repas que nous aborderons de façon plus particulière dans ce mémoire nous paraissent être *dans l'air du temps*, il faut tout de même souligner qu'ils ont rarement été absents de l'univers des représentations en histoire de l'art. Sans vouloir verser dans l'évidence, mentionnons l'utilisation courante des aliments dans les natures mortes ou encore les nombreuses représentations de repas de la paysannerie, de la noblesse ou encore les notoires repas christiques. Les œuvres, que nous analyserons dans cette recherche, utilisent la nourriture comme matériau; non pas un matériau comme constituante d'une œuvre plastique mais plutôt comme objet transactionnel servant à élaborer une œuvre relationnelle.



Dans les années vingt, quelques artistes du mouvement surréaliste ont sollicité la participation du public lors de certaines expositions. Salvador Dali est parmi ceux qui ont utilisé la nourriture comme métaphore de l'attitude paranoïaque critique. Il faut cependant remonter aux années trente pour retrouver la forme du repas utilisée au sein des manifestations artistiques; le regroupement des Futuristes italiens, Marinetti en tête, organise « (...) des banquets de cuisine futuriste, dont la finalité était d'éveiller tous les sens afin d'intensifier la vie physiologique de l'homme.» On y présente des sculptures culinaires comestibles telles les « plastico-viandes » composées de paupiettes de veau, de légumes, de miel, d'anneaux de saucisses et de boulettes de poulet représentant l'interprétation synthétique des potagers, des jardins et des pâturages d'Italie<sup>5</sup>. Ces sculptures devaient être mangées sans ustensile pour intensifier le plaisir tactile des convives. Dans les années soixante, l'artiste français Daniel Spoerri amorce son travail avec la nourriture. Les vestiges des repas consommés par ses convives sont récupérés pour former ce que l'artiste appelle des tableaux-pièges; la table, ses couverts et les restes de nourriture passent du plan horizontal pour devenir tableau au plan vertical. Il transforme par la suite des galeries d'art en restaurant — le Restaurant Spoerri et la Eat-art Gallery à Düsseldorf — où sont tenus de multiples soupers; les rôles des participants et des institutions sont, entre autres, remis en question. Spoerri organise aussi des banquets à la manière d'œuvres théâtrales où des aspects socioculturels — richesse et pauvreté, universalité du goût, etc. — sont discutés<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> Giovanni Lista. *Le Futurisme*, Paris, Terrail, 2001, p. 186.

<sup>6</sup> Daniel Spoerri et Françoise Bonnefoy. *Restaurant Spoerri : maison fondée en 1963, 1, Place de la Concorde, Paris 75008*, Paris, Jeu de Paume, 2002.

Plus récemment, l'artiste d'origine thaïlandaise Rirkrit Tiravanija, organise plusieurs repas offert gratuitement aux gens qui entrent dans divers lieux d'exposition, galeries et musées. En 1992, il transforme la Galerie 303 à New York en cantine où les spectateurs sont invités à manger un curry. L'année suivante, Tiravanija reprend la même formule à la Biennale de Venise ; les passants pouvaient préparer des soupes déshydratées avec de l'eau bouillante mise à leur disponibilité. Par ces projets, l'artiste questionne, entre autres, les relations qu'entretiennent les institutions artistiques avec le monde extérieur.

Évidemment, ces cas de figure ne sont pas les seuls exemples de l'utilisation de la nourriture au sein des manifestations artistiques en arts visuels, mais nous nous en tiendrons là afin de pouvoir passer aux œuvres qui nous intéressent plus directement.

Il serait maintenant opportun d'articuler un peu plus précisément l'objet de notre recherche et d'expliquer la démarche que nous avons poursuivie. Il faut tout d'abord indiquer que nous avons privilégié le point de vue de l'artiste; nous avons réalisé des entrevues avec trois des quatre artistes dont nous présentons une œuvre ici et avons correspondu par courriel avec la quatrième qui était à l'étranger au moment de notre rédaction. Nous avons aussi procédé par «observation participante» : une des œuvres étudiée n'est toujours pas terminée et en interrogeant l'artiste à son atelier nous concourrons à son élaboration. Nous avons analysé un CD-ROM et un site Internet qui sont considérés par les artistes comme une partie intégrante de leur œuvre; ce faisant, nous devenons, à notre tour, récepteur de l'œuvre et constituons, d'une certaine manière, une partie du second public de l'œuvre. Ces deux supports, où les participants

témoignent de leur expérience vécue lors de l'élaboration de l'œuvre, exposent le point de vue des récepteurs. Cette information, moins abondante que celle recueillie directement par les artistes lors de nos entretiens, demeure tout de même importante pour l'éclairage qu'elle apporte sur la réception de l'œuvre.

Avant d'expliquer l'articulation des relations entre les intervenants en art relationnel, il convient de donner une brève définition de cette pratique artistique. Tenter de définir un courant ou une pratique artistique n'est jamais un exercice facile; telle terminologie choisie par l'un ou telle expression privilégiée par l'autre entraîne souvent un sentiment d'exclusion chez l'artiste. Des quatre artistes interrogés à ce propos, tous ont exprimé une certaine réticence à qualifier leur travail comme étant de l'art relationnel. Chacun y est allé de sa nuance et nous reconnaissons en cela le droit bien légitime des artistes de refuser une étiquette! Pour notre part, nous résumerons les écrits de quatre historiens d'art sur le sujet afin de circonscrire les éléments qui, selon nous, définissent l'art relationnel. Nous nous attarderons aux propos théoriques de Nicolas Bourriaud, de Paul Ardenne et du tandem formé par Anne-Marie Ninacs et Patrice Loubier lors de l'événement *Les commensaux*. Cette partie constituera le premier chapitre à la suite de notre introduction.

Comme nous l'avons déjà mentionné, nous estimons que la pratique de l'art relationnel amène une mouvance des rôles de ses intervenants. Ce phénomène n'est probablement pas exclusif à cette forme artistique, mais il est particulièrement présent en art relationnel. Afin de pouvoir discuter du décloisonnement de ces rôles, nous

présenterons les théories de trois sociologues de l'art qui apportent un éclairage intéressant sur la question. Nous étudierons des ouvrages rédigés par Nathalie Heinich, Howard Becker et Antoine Hennion. Ce deuxième chapitre nous permettra de nous familiariser avec le vocabulaire en usage dans le domaine et de mieux comprendre ses structures. Il semble exister, en histoire de l'art, un schéma autour duquel se forge l'analyse de l'œuvre; presque invariablement, lorsqu'on entreprend l'étude d'une œuvre et que l'on veut en *faire le tour*, nous étudions — le plus souvent dans cet ordre — sa production, sa médiation et sa réception. Nous aurions tout aussi bien pu présenter la chose en nommant le travail des créateurs, des intermédiaires et des spectateurs. Que nous adoption une nomenclature ou l'autre à ce moment-ci de notre recherche importe peu; ce qu'il faut retenir c'est que cette structure paraît presque un passage obligé lorsque nous voulons analyser une œuvre en son entier. Même lorsque cette structure n'est pas annoncée, plusieurs auteurs utilisent ce schéma désormais classique. Nous pensons, par exemple, à Michel Onfray, dans son ouvrage *Les icônes païennes*, qui présente l'œuvre d'Ernest Pignon-Ernest. Sous des titres de chapitres tels que *Fabriquer une icône*, *Sublimer un lieu* et *Transfigurer la nuit*, l'auteur nous parle somme toute de la création, de la médiation puis de la réception de l'œuvre<sup>7</sup>. Notre ambition n'est pas de briser cette structure, au contraire, puisque nous présenterons, à notre façon, notre étude sous un schéma similaire. Ce que nous voulons apporter se situerait plutôt du côté de la *nuance*; nous voulons démontrer comment le travail des artistes et l'intervention de ses participants ne peuvent plus être envisagés sous les rôles habituellement définis et exclusifs de producteur et de récepteur — ou de créateur et de

---

<sup>7</sup> Michel Onfray. *Les icônes païennes. Variations sur Ernest Pignon-Ernest*, Paris, Galilée, 2003.

spectateur selon la terminologie que nous décidons d'adopter. Cette transgression des rôles est pratique courante en art relationnel et appelle donc une nouvelle interprétation des modèles sociologiques proposés.

Pour développer notre propos, nous étudierons les œuvres suivantes : *s(us)taining* de Devora Neumark, *Darboral* de Massimo Guerrera, *The Dinner Project* d'Iwona Majdan et *Home Wall Drawing* de François Morelli. Comme ces œuvres sont complexes, nous en ferons une description détaillée avant d'en entreprendre l'analyse au troisième chapitre. Afin de ne pas confondre le lecteur, nous conserverons ce même ordre de présentation des œuvres tout au long du mémoire. Pour le moment, il est intéressant de préciser que chacun de ces artistes avait déjà réalisé d'autres œuvres relationnelles auparavant et avait aussi utilisé la nourriture — parfois comme matériau — dans leur travail. Devora Neumark, en 1994, a confectionné du pain lors d'une performance nommée *Like (in) the space of breath : aspects of ritual and community*. En 1995, Massimo Guerrera offrait des sandwiches aux passants dans *La Cantine, redistribution et transformation de nourritures terrestre*. Iwona Majdan, dans un projet intitulé *Waiting for something to happen* présenté à la galerie Skol sur une période de six semaines à l'automne 2000, invitait les gens à venir la rencontrer et leur offrait parfois de partager ses victuailles. En 2003, François Morelli a présenté *Bain de Soupe*, une performance où il offrait un potage mis en conserve aux spectateurs.

L'on peut évidemment envisager l'utilisation de la nourriture en art sous plusieurs angles de réflexion ; nous croyons que la remarque du sociologue Jean-Pierre Poulain

peut très bien s'apparenter aux œuvres que nous étudierons dans notre mémoire. En fait, le sociologue résume les travaux de son collègue, Claude Fischler, sur les comportements alimentaires humains :

Sur le versant physiologique, le mangeur devient ce qu'il consomme. Manger c'est incorporer, faire sienne les qualités d'un aliment. Cela est vrai du point de vue objectif; les nutriments devenant pour certains — notamment les acides aminés —, le corps propre du mangeur, mais l'est également sur le plan psychologique. D'un point de vue subjectif, imaginaire; le mangeur croit ou craint, dans un mécanisme qui relève de la pensée « magique » s'approprier les qualités symboliques de l'aliment selon le principe : « Je deviens ce que je mange. »

Sur le versant psychosociologique, en mangeant l'homme s'incorpore lui-même, s'intègre dans un espace culturel. La nourriture, la cuisine et les manières de table, parce qu'elles sont culturellement déterminées, insèrent le mangeur dans un univers social, dans un ordre culturel. L'acte alimentaire est fondateur de l'identité collective et du même coup, dans un jeu d'identification distinction (*sic*), de l'altérité. De Barthes (1961) à Bourdieu (1979), d'Aron (1976) à Fischler (1990), de nombreux travaux de perspectives théoriques divergentes rendent compte de cette fonction de l'acte alimentaire. Qu'il soit perçu comme un signe, un emblème, un symbole, l'acte alimentaire insère et maintient par ses répétitions quotidiennes le mangeur dans un système de significations. C'est sur les pratiques alimentaires, vitalement essentielles et quotidiennes, que se construit le sentiment d'appartenance ou de différence sociale. C'est par la cuisine et les manières de table que s'opèrent les apprentissages sociaux les plus fondamentaux, et qu'une société transmet et permet l'intériorisation de ses valeurs. C'est par l'alimentation que se tissent et s'entretiennent les liens sociaux<sup>8</sup>.

Cette réflexion veut indiquer le biais résolument sociologique que prendra notre étude.

Et pour faire écho à ce choix, nous avons imaginé un plan similaire à la planification

---

<sup>8</sup> Jean-Pierre Poulain. *Sociologies de l'alimentation : les mangeurs et l'espace social alimentaire*, Paris, Presses Universitaires de France, 2002, p. 176-77.

d'un repas. La seconde partie de notre mémoire, qui suit notre propos théorique, sera donc *l'invitation au repas*. Nous y présenterons les œuvres à l'étude et expliquerons les motivations de leurs créateurs. Il faut dire que la rédaction de ce mémoire fut d'abord motivé par cette curiosité de comprendre les raisons qui poussaient les artistes à adopter une telle pratique artistique. Ensuite, nous exposerons, au quatrième chapitre, le double rôle de l'artiste comme producteur et médiateur de son œuvre. C'est alors que nous expliquerons comment les créateurs peuvent assurer à la fois les fonctions de production et de médiation de leur œuvre. Puis, viendra en troisième partie, *la préparation du repas*. Nous débuterons cette section par un chapitre sur les lieux de création des œuvres relationnelles. Parfois privés, mais souvent publics, les espaces de création de l'art relationnel ont cette particularité de servir à la fois de lieu de production et de diffusion. Ce sujet servira d'amorce au développement des rôles partagés de la création entre les artistes et les récepteurs de l'œuvre présenté au sixième chapitre. Nous traiterons de l'importance de la participation du public récepteur sans laquelle l'œuvre relationnelle ne peut exister. Enfin, la dernière partie de notre mémoire se conclura avec *la dégustation du repas*. Il sera question du second public qui aborde l'œuvre relationnelle dans un autre moment que celui de sa création initiale et se terminera, au huitième chapitre, sur le thème de la pérennité d'une œuvre partiellement éphémère.

# PREMIÈRE PARTIE : QUELQUES DÉFINITIONS DE L'ART RELATIONNEL ET LA QUESTION DES RÔLES

## *Chapitre 1.— Brèves définitions de l'art relationnel*

Nous présenterons ici les principaux éléments théoriques pertinents à la définition de l'art relationnel. Les écrits de quatre auteurs seront brièvement résumés afin d'établir une meilleure compréhension de notre sujet d'étude. Cette pratique artistique connaît plusieurs dénominations – esthétique relationnelle, art du dialogue, art contextuel, etc. – servant à décrire ses variations et ses différentes formes d'expression. Pour notre part, nous retiendrons l'appellation plus large d'art relationnel.

### **1.1— Selon Nicolas Bourriaud**

Nicolas Bourriaud, auteur et critique d'art français, a rédigé en 1998, *l'Esthétique relationnelle*, un ouvrage important pour la compréhension du sujet abordé dans le présent mémoire. L'auteur questionne les enjeux de l'art contemporain et constate que l'activité artistique des années mille neuf cent quatre-vingt-dix se tourne du côté de l'interaction, de la convivialité et des relations entre les individus. Il aborde l'art actuel en se demandant : « est-il encore possible de générer des rapports au monde, dans un champ pratique — l'histoire de l'art — traditionnellement dévolu à leur



"représentation" <sup>9</sup>». La pratique de l'*esthétique relationnelle* se présente alors comme une avenue à explorer, une piste intéressante pour tenter de répondre à la question.

Bourriaud décrit l'évolution du contexte historique qui permet l'émergence de l'esthétique relationnelle. Dans un premier temps, l'homme, par son art, a tenté un rapprochement avec le divin. L'auteur explique le rôle de l'art comme étant « (...) une interface entre la société humaine et les forces invisibles qui en régissaient les mouvements.<sup>10</sup> » Ensuite, c'est-à-dire à partir de la Renaissance, l'homme a exploré son rapport au monde physique, à son univers, par la production d'objets artistiques. Et finalement la dernière période, que Nicolas Bourriaud situe depuis le début des années quatre-vingt-dix, voit l'homme adopter une pratique artistique qui se déplace vers les relations humaines. L'on passe donc successivement d'un rapport à la divinité, vers un rapport au monde, pour arriver aujourd'hui au rapport à l'humain. Ce nouvel état des relations entraîne non seulement une pratique artistique différente, mais en change également les formes. Ainsi, l'auteur affirme :

(...) l'ensemble des modes de la rencontre et de l'invention de relations représentent aujourd'hui des objets esthétiques susceptibles d'être étudiés en tant que tel, le tableau et la sculpture n'étant ici considérés que comme les cas particuliers d'une production de formes qui vise bien autre chose qu'une simple consommation esthétique<sup>11</sup>.

---

<sup>9</sup> Nicolas Bourriaud. *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, 1998, p. 9.

<sup>10</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>11</sup> *Ibid.*, p. 29.

En définitive, l'esthétique relationnelle accorde autant d'importance, et même parfois plus, à l'événement qui précède la réalisation d'une œuvre d'art physique. L'œuvre d'art relationnelle peut être à la fois intangible et tangible.

Selon Bourriaud, l'urbanisation, qui suit la Seconde Guerre mondiale, provoque un accroissement important de la mobilité des individus et de leurs échanges sociaux. L'essor des télécommunications à l'échelle planétaire vient renforcer ce phénomène de rencontre. À l'ouverture des lieux et des individus correspond celle des mentalités. L'expérience de la ville et de l'inévitable proximité qu'elle entraîne s'ajoute aux conditions qui rendent possible l'avènement de l'esthétique relationnelle. Pour l'auteur, « Ce régime de rencontre intensif, (...) a fini par produire des pratiques artistiques en correspondances : c'est-à-dire une forme d'art dont l'intersubjectivité forme le substrat, et qui prend pour thème central l'être-ensemble, la "rencontre" entre regardeur et tableau, l'élaboration collective du sens.<sup>12</sup> »

Cette dernière proposition nous amène vers le thème du regard d'autrui sur l'esthétique relationnelle. Nous pouvons dire que, dans l'ensemble, la pensée du théoricien rejoint celle de Jean-Luc Godard qui affirmait qu'*il faut être deux pour une image*<sup>13</sup>. Bourriaud croit que la forme artistique acquiert son sens à partir du moment où elle entre dans le processus des relations humaines : d'un côté, l'artiste proposant son projet artistique, de l'autre, le regardeur recevant cette proposition et au centre, la négociation autour de l'œuvre qui lui donne son sens et qui lui permet d'exister. L'une des assises

---

<sup>12</sup> *Ibid.*, p. 15.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p. 26.

de la pratique relationnelle se trouverait donc dans l'invention de nouvelles relations entre les sujets impliqués<sup>14</sup>.

Pour Bourriaud, l'œuvre d'art représente un *interstice* social. Il emprunte le terme à Karl Marx et l'envisage comme un « espace de relations humaines qui, tout en s'insérant plus ou moins harmonieusement et ouvertement dans le système global, suggère d'autres possibilités d'échanges que celles qui sont en vigueur dans ce système.<sup>15</sup> » La pratique relationnelle s'inscrit directement dans cette ligne de pensée. Les voix synthétiques des systèmes téléphoniques ou les guichets automatiques des banques, des aéroports et des cinémas témoignent d'un monde qui a choisi les relations informatisées au détriment des relations humaines. C'est cet espace laissé vacant, cet interstice social que l'art relationnel a décidé d'investir. L'art contemporain délaisse les idées des avant-gardes qui jadis annonçaient ou préparaient un monde meilleur et choisit plutôt d'explorer des solutions visant à mieux habiter ce monde<sup>16</sup>.

## 1.2— Selon Paul Ardenne

Paul Ardenne est l'auteur d'*Un art contextuel*, ouvrage cité à maintes reprises lorsque la question de l'art relationnel est évoquée. L'auteur regroupe, sous le vocable d'art contextuel, l'art d'intervention, l'art engagé, l'art investissant l'espace urbain ou le

---

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 22.

<sup>15</sup> *Ibid.*, p. 16.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 13.

paysage et l'esthétique participative<sup>17</sup>. Ces formes d'art délaissent les systèmes de représentation pour investir la réalité. Ardenne rappelle que le terme « contexte » désigne l'ensemble des circonstances dans lesquelles s'insère un fait et explique qu'« un art dit "contextuel" opte donc pour la mise en rapport directe de l'œuvre et de la réalité, sans intermédiaire.<sup>18</sup> » Nous désirons, d'entrée de jeu, exprimer une certaine réserve quant à la dernière partie de l'énoncé qui annule la notion d'intermédiaire; comme nous le verrons au cours de ce mémoire, bien que peu apparent pour le public récepteur d'une œuvre d'art relationnel, l'intermédiaire demeure, dans bien des cas, présent derrière celle-ci.

L'art "contextuel" se dissocie donc de l'art classique des représentations, des détournements de l'art dont les débuts sont associés à Duchamp et de l'art conceptuel qui réfléchit sur lui-même. Pour Ardenne, l'art contextuel a pour but de : « faire valoir le potentiel critique et esthétique de pratiques artistiques plus portées à la présentation qu'à la représentation, pratiques proposées sur le mode de l'intervention, ici et maintenant.<sup>19</sup> » Nous voyons apparaître ici les notions de lieu et de temporalité qui sont évoquées dans l'ouvrage de l'auteur et que nous aborderons, nous aussi, par le biais des œuvres analysées dans le présent mémoire.

Dans son ouvrage, Paul Ardenne explique comment l'expérience devient une règle artistique à la base de l'art contextuel : recourir à l'expérience « (...) permet de se

---

<sup>17</sup> Paul Ardenne. *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002, p. 11.

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 12.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 13.

colleter à des phénomènes inédits que l'artiste provoque et brusque, espérant de leur développement un surcroît d'expression, une meilleure compréhension du monde et une possibilité de bien mieux l'habiter.<sup>20</sup> » Le caractère inattendu de l'expérience permet ainsi d'enrichir la création.

L'artiste peut investir la réalité par ses explorations expérimentales de multiples façons. Il peut se servir d'une réalité existante, en modifier le sens pour la porter de nouveau à notre attention. C'est ce qu'a fait Sanja Ivekovic en présentant une copie d'une sculpture connue du public luxembourgeois mais cette fois-ci enceinte et portant le nom de Lady Rosa Luxembourg, une révolutionnaire allemande. Le public assiste alors plus à l'activation d'une certaine réalité qu'à une pure invention de l'artiste. Implicitement, l'artiste invite au dialogue autour de l'œuvre placée face à la statue originale. Ici, le contexte de présentation participe évidemment à l'élaboration du sens de l'œuvre.

L'artiste peut aussi mettre l'accent sur le processus de l'expérience artistique. Ardenne explique : « Investir la réalité revient alors à y activer un "processus", quel qu'il soit, et à se couler dans une temporalité spécifique du monde concret, en se confrontant à son rythme tout autant qu'en s'y conformant.<sup>21</sup> » Les notions de confrontation et de conformité à une réalité amènent ici l'idée de contrôle liée au processus artistique. Inévitablement, l'artiste est confronté à certains paramètres qu'il peut contrôler ainsi qu'à d'autres qui lui échappent. Nous pourrions étudier les œuvres présentées dans ce mémoire sous cet angle. Prenons par exemple, *Darboral*, de Massimo Guerrera, qui

---

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 44.

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 48.

connaît plusieurs phases de création dans le temps et l'espace; cette œuvre se présente au public comme un long processus de création, en constante évolution et n'ayant pas vraiment de fin.

Selon Paul Ardenne, une autre façon pour l'artiste d'investir la réalité consiste à effectuer des connexions entre l'art et la vie dite *ordinaire*. Il s'agit ici de proposer des liens entre diverses réalités n'ayant au premier regard aucun lien entre elles. L'objectif espéré par cette manœuvre est de porter à l'attention d'un public des relations jusqu'alors inconnus ou encore inaperçus. L'artiste part d'une situation existante et modifie une partie de ses composantes pour créer son œuvre. Cette façon d'aborder la création implique souvent l'abandon de la pureté plastique au profit de la relation<sup>22</sup>. L'exemple de *Play* créé par Maurizio Cattelan en 1997 illustre cette façon de faire. L'artiste a rassemblé des travailleurs sénégalais travaillant en Italie pour former une équipe de football d'une ligue régionale. Sur leur chandail était inscrit en lieu de commanditaire un slogan nazi disant "*Sortez!*". L'opération a créé évidemment bien des remous et des débats dans l'opinion publique rencontrant ainsi l'objectif visé par Cattelan d'établir de nouvelles connexions entre une réalité et son œuvre. Dans le corpus d'œuvres étudiées, nous pourrions amener l'exemple du *Dinner Project* de Iwona Majdan qui pourrait aussi illustrer cet arrimage entre l'art et la vie ordinaire. Le déroulement habituel d'un repas se fait normalement entre personnes qui se connaissent ou qui désirent se rencontrer mutuellement — le cas des repas d'affaires en est un bon exemple. Le projet artistique de l'artiste consiste à modifier cette prémisse. En

---

<sup>22</sup> *Ibid.*, p. 58.

proposant à de purs inconnus de partager un repas avec elle, Iwona Majdan change la donne et bouleverse la réalité du quotidien pour effectuer sa connexion avec l'art.

Toutes ces façons d'investir la réalité témoignent d'une volonté claire de l'artiste de se rapprocher du monde réel au lieu de s'en échapper. Paul Ardenne explique :

Plutôt que de s'isoler, l'artiste préfère se rendre à l'agora, à l'usine, dans les meetings, dans les salles de rédaction, à l'infirmerie, partout où il peut trouver matière à entrer en relation avec autrui. Plutôt que de travailler à l'écart, dans cet espace confiné qu'est l'atelier, l'artiste crée *in vivo*, au cœur des choses<sup>23</sup>.

En impliquant activement le public dans son processus de création, en communiquant directement avec lui, l'artiste choisit d'aplanir les ambiguïtés des discours artistiques. Aller à la rencontre de l'autre augmente les chances d'établir une meilleure communication. En choisissant ainsi d'inclure le public dans la réalisation de l'œuvre, la position de l'artiste devient alors plus politique qu'esthétique<sup>24</sup>. L'auteur se sert de la célèbre citation de Marcel Duchamp qui dit que « ce sont les regardeurs qui font les tableaux » pour exprimer comment le spectateur, dans le cas de l'art contextuel, devient acteur. Impliquer le public au sein de la création ouvre probablement l'œuvre en devenir à plusieurs possibilités, parfois même inconnues de l'artiste. Paul Ardenne croit que ce sont d'ailleurs ces multiples possibilités liées au phénomène d'expérience exprimées dans des médiums et des formes infinis et ancrées dans une réalité en constante mutation qui font que l'art contextuel connaîtra encore une longue expansion.

---

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 61.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 62.

### 1.3— Selon Anne-Marie Ninacs et Patrice Loubier

Patrice Loubier, historien de l'art, critique et commissaire d'expositions, et Anne-Marie Ninacs, alors commissaire et éditrice indépendante, ont dirigé la programmation *Les commensaux. Quand l'art se fait circonstances* organisée par le Centre des arts actuels SKOL entre les mois de septembre 2000 et juin 2001. Une quinzaine de manifestations artistiques puis un colloque ont nourri la réflexion de plusieurs collaborateurs qui ont participé à la publication d'un ouvrage dont l'axe principal tourne autour des interventions artistiques relationnelles. Cette publication nous renseigne de façon pertinente sur l'état de la pratique relationnelle au Québec et au Canada. Trois des quatre artistes dont nous étudierons les œuvres dans le présent mémoire ont d'ailleurs participé au projet des Commensaux.

Les responsables du projet expliquent que la pratique des artistes en art relationnel semble caractérisée par un rapport au monde particulier : « (...) quelque chose comme une aspiration à rejoindre le réel.<sup>25</sup> ». Derrière cette volonté d'investir la réalité se trouve évidemment des motivations bien concrètes. Loubier et Ninacs affirment :

...si ces pratiques indiquent bien une vivification du politique en art, elles relèvent d'une attitude très différente de l'idéal des avant-gardes, n'appelant nullement à quelque mobilisation collective et ne projetant plus sur le monde tel qu'il est l'utopie d'un monde tel qu'il devrait être; on en repère d'ailleurs un signe évident dans le passage d'un art d'intervention traditionnellement effectué dans l'espace public large à ces plus récentes pratiques relationnelles qui s'opèrent à l'échelle des liens individuels<sup>26</sup>.

---

<sup>25</sup> Patrice Loubier, Anne-Marie Ninacs et al. *Les commensaux: Quand l'art se fait circonstances / When Art Becomes Circumstance*, Montréal, Centre des arts actuels SKOL, 2001, p. 14.

<sup>26</sup> *Ibid.*



C'est donc sur une base plus intimiste que les artistes choisissent d'exprimer un art souvent teinté de préoccupations sociales. Peut-être ces artistes croient-ils en la force accrue d'une intervention individualisée par rapport à une intervention plus généralisée. La question mérite d'être soulevée et pourra être vérifiée au cours de ce mémoire.

L'investissement de l'espace public est un des thèmes abordés par Patrice Loubier qui explique qu'il est maintenant habituel de pouvoir être témoin de diverses formes et manifestations artistiques à l'extérieur des lieux d'exposition. Ce qui l'est moins, et qui caractérise l'art relationnel, c'est cette propension à entrer en contact avec autrui dans l'espace public afin qu'un échange, parfois même fortuit, survienne. C'est ce que le critique nomme *l'avoir-lieu* : « L'avoir-lieu contemporain de l'art implique donc surtout, quel que soit par ailleurs l'endroit où l'œuvre se présente, de la faire se produire comme contexte ou circonstance, voire de s'installer à demeure dans le temps vécu d'un réseau de relations humaines<sup>27</sup>. » Cet investissement du lieu public est donc planifié et organisé dans le but bien précis qu'un échange ait lieu, ou plus simplement, *que quelque chose se passe*.

À cet investissement du lieu correspond un investissement du réel; dans sa pratique relationnelle, l'artiste se positionne au même niveau que son public pour vivre avec lui de nouvelles expériences. Patrice Loubier décrit en ces termes l'artiste : « (...) c'est un commensal qui s'attable au présent, pour vivre avec autrui les échappées provisoires de

---

<sup>27</sup> *Ibid.*, p. 20.

"réalités augmentées" qu'il bricole à partir du monde tel qu'il le trouve<sup>28</sup>. Cette mise à niveau de l'artiste avec son public n'est pas dénuée d'intention; de ces échanges naissent le matériau dont se servira l'artiste pour façonner son œuvre.

Une des quatre parties de l'ouvrage collectif *Les commensaux* qui retient particulièrement notre attention est consacrée à l'investigation de ces rencontres, à l'analyse de l'éthique individuelle de l'artiste et aux propriétés "matérielles" que peuvent revêtir ces relations interpersonnelles.

Un texte de Sylvette Babin, qui a collaboré à plusieurs expériences artistiques relationnelles, apporte le point de vue du public participant. Elle souligne l'importance de l'implication sincère de la part des différents intervenants pour qu'ait lieu un véritable échange signifiant. Dans le cas contraire, elle met en doute la notion même de *rencontre* mais n'invalide pas pour autant le bien-fondé de l'expérience relationnelle : « (...) le processus même pourra engendrer le dialogue, sinon entre l'artiste et le récepteur, du moins entre les autres "convives", ceux qui, pendant ou après, se servent aussi de l'œuvre comme prétexte à l'intersubjectivité<sup>29</sup>.

Ces échanges, bien que souvent vécus dans des espaces publics, relèvent plutôt du *domaine privé* des participants. Sylvette Babin explique : « Ce qui devient public est ce qui en résulte : le document témoin ou le souvenir raconté<sup>30</sup>. » Il existe donc une

---

<sup>28</sup> *Ibid.*, p. 20.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 100.

entente entre l'artiste et son public participant pour que soit dévoilé éventuellement des moments de ces rencontres. L'implication de tierces personnes, témoins ou participants à leur tour, contribue ensuite à la poursuite de l'expérience relationnelle. Cet aller-retour entre la sphère publique et privée pourrait être une des caractéristiques de l'art relationnel.

Le texte de Raphaëlle de Groot soulève les questions de l'éthique de l'artiste dans sa pratique relationnelle. L'artiste témoigne d'un premier projet, *Dévoilements* (1998-2001), où elle est entrée en relation avec un groupe de religieuses au Musée des Hospitalières de l'Hôtel-Dieu. Elle leur demandait de dessiner à l'aveugle des objets de la collection du musée pendant qu'elle esquissait leur portrait, elle aussi à l'aveugle. L'exercice avait pour objectif de recueillir des *traces* opérant en quelque sorte à la manière d'une relique, ce qui permettrait un dévoilement au regard des autres<sup>31</sup>. L'artiste utilisait ce prétexte pour entrer en communication avec les religieuses et ainsi en apprendre davantage sur leur mode de vie et leur expérience de la vie en communauté. Raphaëlle de Groot relate :

(...) je me suis interrogée sur la légitimité de divulguer et d'exposer le matériel et les récits que j'avais recueillis. J'ai remis en question la démarche que j'avais accomplie puisque l'exercice de dessin à l'aveugle tendait un piège aux religieuses : il les amenait à se livrer malgré elles. (...) De quel droit puis-je m'approprier la vie de ces femmes ? Pourquoi l'exposer ? Après tout, notre rencontre n'est-elle pas un moment qui ne concerne qu'elles et moi<sup>32</sup>?

---

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 126.

L'artiste a vécu des questionnements semblables dans un second projet, *Colin-maillard* (1999-2001), réalisé dans le même esprit mais cette fois avec des aveugles et des malvoyants. Ces réflexions autour de l'implication et de l'éthique en art relationnel ne sont pas spécifiques à Raphaëlle de Groot ainsi qu'en témoignent quelques textes des *Commensaux* qui évoquent un certain débordement que peut — et parfois *doit*— engendrer l'art relationnel. La nature complexe des relations entre les être humains entraîne nécessairement un chevauchement des frontières entre les territoires de l'art et ceux de la vie. Il importe aux artistes en art relationnel de bien situer leur travail en lien avec ces frontières.

Anne-Marie Ninacs aborde elle aussi un thème lié au travail de l'artiste, mais cette fois, orienté vers la portée que peut avoir l'art relationnel sur la communauté. Elle explique comment et pourquoi l'artiste tente de partager son expérience. Selon Ninacs, les artistes, conscients du pouvoir de transformation que peuvent avoir les gestes de création, préféreraient *partager* plutôt que simplement *montrer* ; on retrouve ainsi l'idée d'un apprentissage par l'expérimentation plutôt que par la démonstration. L'auteure explique ainsi une certaine volonté chez ces artistes de contribuer à un *monde meilleur*:

...en cherchant précisément à réduire au maximum les illusions auxquelles l'homme s'accroche pour survivre, en choisissant d'affronter le monde réel et d'investir le temps présent, leurs propres travaux participent quand même irrémédiablement à la configuration du monde (idéalement meilleur) dont ils orientent le mouvement<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 191.

Prenant en exemple l'œuvre *The Palace of Projects* de Ilya et d'Emilia Kabakov, Anne-Marie Ninacs explique comment l'appel à l'action et à l'invention peut engendrer le sens de la communauté. L'œuvre, une immense structure divisée en différents espaces présentait des descriptions et des maquettes de divers projets potentiels : « l'amélioration de soi », « l'amélioration du monde » ou « la confiance dans les autres » sont autant d'exemples qui invitaient le participant à suivre une démarche originale ou farfelue pour mener à terme un projet. Ici, le spectateur n'était pas invité à imiter les exemples proposés mais plutôt à exercer sa propre créativité en imaginant à son tour un projet qui lui tiendrait à cœur.

...jouant partout avec l'idée d'une créativité accessible et transmissible, Ilya et Emilia Kabakov *désautorisent* l'œuvre, c'est-à-dire qu'ils en dispersent l'auteur — comme en témoignent les signatures différentes qui accompagnent chacun des projets — afin d'en faire un territoire commun, partageable, ouvert et non autoritaire<sup>34</sup>.

L'idée que chaque projet trouve sa source en d'autres déjà existants et qu'il peut à son tour engendrer d'autres projets — et ainsi avoir des répercussions sur une communauté entière — est à la base de l'œuvre relationnelle *The Palace of Project*<sup>35</sup>.

Anne-Marie Ninacs attribue le pouvoir de répercussion de l'art relationnel au fait qu'il se prolonge dans le *récit* qu'en font ceux qui y participent. Souvent utilisées comme outil de documentation, la photographie ou la vidéo ne peuvent à elles seules témoigner de la force de l'expérience vécue.

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 194.

<sup>35</sup> L'œuvre a été présentée par le Public Art Fund à New York à l'été 2000. L'installation a précédemment été montrée à Londres, Manchester et Madrid (*Les commensaux*, p. 199)

Les témoignages des participants ajoutent donc une nouvelle dimension à l'œuvre relationnelle qui se transforme ainsi au fil du temps, au gré des histoires que chacun raconte à qui veut bien l'entendre. L'auteur en conclut : « Aussi est-ce, bien davantage que dans leur investissement de la sphère publique, dans le fait qu'elles génèrent du récit et qu'elles réinjectent du projet dans la cité, que les pratiques récentes manifestent leur souci de la communauté et trouvent, à mon sens, leur véritable *portée*<sup>36</sup>. » Cette ouverture des possibilités, cette incapacité de véritablement clore l'œuvre est sûrement l'un des traits caractéristiques de l'art relationnel.

---

<sup>36</sup> Loubier, Ninacs *et al.* *Les commensaux: Quand l'art se fait circonstances / When Art Becomes Circumstance*, p. 198.

## ***Chapitre 2.— Points de vue des sociologues***

Nous exposerons dans ce chapitre les points de vue de trois sociologues qui nous seront utiles pour élaborer notre étude sur la mouvance des rôles des différents intervenants dans le monde de l'art relationnel. Nous avons résumé de manière succincte les parties de leurs ouvrages pertinentes à la poursuite de notre analyse.

### **2.1— *La sociologie de l'art* de Nathalie Heinich**

Nathalie Heinich, sociologue spécialisée dans le domaine de l'art, est une auteure prolifique qui a rédigé nombre d'écrits qui font référence. Nous nous intéresserons plus particulièrement ici à *La sociologie de l'art*, un court ouvrage didactique publié en 2001 où l'auteure explique la genèse de la discipline au sein de son domaine d'étude et présente, d'une certaine manière, sa conception de l'approche sociologique de l'activité artistique.

Une des particularités de l'approche de Heinich par rapport aux autres sociologues réside dans sa présentation des étapes constituant une activité artistique. Contrairement à la plupart des autres sociologues, Heinich propose que l'on amorce l'analyse en s'attardant d'abord à la réception des œuvres d'art plutôt qu'à leur production. Elle défend son point de vue en affirmant que, spécifiquement pour l'approche sociologique, c'est dans la réception des œuvres qu'a véritablement lieu la « mise au monde » de

l'activité artistique<sup>37</sup>. Après l'analyse de la réception, Nathalie Heinich remonte vers la médiation des œuvres pour étudier ensuite leur production et finalement aboutir à la question des œuvres proprement dites. Ces différentes étapes sont clairement définies par l'auteure, chacune d'entre elles faisant l'objet d'un chapitre.

Pour Heinich, « l'étude de la réception ne mène pas à une meilleure compréhension [...] "des œuvres": elle ne mène qu'à une connaissance du rapport que les acteurs entretiennent avec les phénomènes artistiques [...].<sup>38</sup> » Afin de mieux comprendre ces rapports, il importe donc d'analyser la morphologie des publics, ses pratiques culturelles, et les mécanismes des perceptions esthétiques.

En ce qui a trait à la question de la médiation, Nathalie Heinich propose plusieurs pistes de réflexion. Elle aborde la question assez simplement en expliquant que le terme *médiation* désigne « [...] tout ce qui intervient entre une œuvre et sa réception [...] »<sup>39</sup>. Heinich propose une catégorisation de ces *médiateurs* selon qu'ils sont des personnes, des institutions ou encore, des *mots et des choses*.

La sociologue explique comment l'œuvre d'art peut véritablement s'incarner grâce à l'existence d'un large réseau d'intervenants :

Faute de marchands pour la négocier, de collectionneurs pour l'acheter, de critiques pour la commenter, d'experts pour l'identifier, de commissaires-priseurs pour la mettre aux enchères, de conservateurs pour la transmettre à la postérité,

---

<sup>37</sup> Nathalie Heinich. *La sociologie de l'art*, vol. 328, Paris, Découverte, 2001, p. 45.

<sup>38</sup> *Ibid.*, p. 46.

<sup>39</sup> *Ibid.*, p. 58.



de restaurateurs pour la nettoyer, de commissaires d'exposition pour la montrer, d'historiens d'art pour la décrire et l'interpréter, elle ne trouvera pas, ou guère, de spectateurs pour la regarder [...]<sup>40</sup>.

Cette énumération peut paraître, au premier abord, exhaustive mais elle ne l'est pas et nous pourrions l'allonger encore en trouvant facilement d'autres médiateurs qui amènent l'œuvre d'art vers le public.

La plupart de ces personnes travaillent évidemment à l'intérieur d'institutions à partir desquelles se font les médiations des œuvres. Nathalie Heinich souligne qu'il est important de s'attarder aux façons dont ces institutions influencent et transforment ainsi la réception de l'œuvre d'art<sup>41</sup>. La même œuvre d'art aura une médiation et, logiquement, une réception bien différente si elle est acquise par un musée national ou une collection d'entreprise.

Les médiations que Heinich nomme *les mots et les choses* opèrent d'une façon plus subtile; comme le fait justement remarquer l'auteure, « le propre de ces médiations, pour la plupart, est d'être à la fois invisibles et toutes présentes<sup>42</sup>. » Ni *personne*, ni *institution*, les mots, les images, les chiffres et les objets qui sont associés aux œuvres d'art influencent le regard que nous posons sur elles. Lorsque nous regardons, même pour la première fois, l'œuvre d'un sculpteur, qu'il soit connu ou non, nous ne pouvons nous détacher des connaissances que nous possédons en lien avec cette sculpture; la

---

<sup>40</sup> *Ibid.*, p. 58-59.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 63.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 63.

facture de cette œuvre peut nous rappeler celle d'une autre ou encore le prix de vente demandé peut être comparé avec les dernières lectures sur le marché de l'art que nous avons faites dans une revue spécialisée. Bref, toutes ces informations, lues ou entendues à travers le temps, s'insèrent, consciemment ou non, entre l'œuvre et celui qui la regarde.

Ce qui rend parfois la médiation difficile à analyser tient au fait qu'elle se situe entre les deux extrémités du processus *réception – médiation – production* et tend parfois à emprunter les caractéristiques de ses *voisins*<sup>43</sup>. Pour illustrer cette situation, Nathalie Heinich présente des exemples où la médiation emprunte à la réception et à la production : lorsqu'un commissaire prépare une exposition, il adopte parfois l'attitude de l'artiste en présentant tel groupe d'œuvres rassemblés plutôt que tel autre allant ainsi du côté de la production; quand un critique analyse une œuvre d'art, il doit, la plupart du temps, pour effectuer son travail se situer du côté de la réception. La situation inverse est aussi vraie; les processus des deux extrémités — la réception et la production — peuvent aussi se tourner vers le centre et emprunter à la médiation.

En abordant le domaine de la production des œuvres d'art, Nathalie Heinich fait remarquer que ce domaine a bénéficié de plus d'attention en histoire de l'art que celui de la médiation ou de la réception. Depuis longtemps, nous nous sommes intéressés aux artistes et à leurs affiliations qui ont constitué par la suite des mouvements stylistiques.

---

<sup>43</sup> *Ibid.*, p. 65.

Différentes approches sociologiques peuvent être envisagées pour étudier ce domaine. La sociologie des professions est une avenue possible mais les conclusions auxquelles elle mène sont parfois difficiles à établir. La définition même de ce qu'est un artiste demeure ambiguë. Une des raisons qui explique cette situation est attribuable à ce que Heinich appelle la délimitation d'une double frontière : la frontière entre arts majeurs et arts mineurs, ou métiers d'art et la frontière entre professionnels et amateurs<sup>44</sup>. Utiliser des critères habituels en sociologie des professions tels la formation ou le revenu devient un exercice ardu; l'artiste est parfois autodidacte — ou se perçoit comme tel — et occupe souvent une autre profession pour subvenir à ses besoins.

La sociologie interactionniste, quant à elle, tente d'établir les interdépendances et les interactions contribuant à la production de l'œuvre d'art. Heinich présente deux auteurs prônant cette approche. Howard Becker qui « [...] met en évidence la nécessaire coordination des actions dans un univers foncièrement multiple : multiplicité des moments de l'activité (conception, exécution, réception), des types de compétences ou des catégories de producteurs<sup>45</sup>. Pierre Bourdieu qui, par sa notion des champs, souligne les structures sous-jacentes et les hiérarchies internes au domaine de la production. Heinich remarque que les deux auteurs mettent en lumière la pluralité des catégories d'acteurs impliqués dans la production d'œuvres d'art et tentent de « démystifier les croyances de sens commun dans l'autonomie de l'art et la singularité du génie artistique<sup>46</sup>.

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 80.

<sup>46</sup> *Ibid.*, p. 81.

La dernière approche, privilégiée par Nathalie Heinich, est la sociologie de l'identité qu'elle définit comme un amalgame entre une sociologie des professions — donc plutôt objective — et une sociologie des représentations — celle-là plus subjective. Pour expliquer des carrières d'artistes, la sociologue propose la démarche suivante :

La sociologie positiviste et explicative permet de mettre en évidence, par la statistique, la récurrence de profils de carrière analogues, et leur éventuelle corrélation avec des facteurs extra-artistiques : origine sociale, stratégie mondaines, affinités politiques, homologie avec les médiateurs et les publics les plus aptes à assurer une reconnaissance adéquate... La sociologie compréhensive procédera autrement : d'une part, elle s'adressera aux intéressés pour recueillir leur point de vue sur leur propre carrière; d'autre part, elle essaiera de comprendre pourquoi ces créateurs, ainsi que leurs admirateurs, répugnent à penser leur trajectoire en termes de « carrière »<sup>47</sup>.

Il est en effet intéressant de combiner les deux approches qui ne s'invalident pas l'une l'autre, bien au contraire; les lacunes que pourrait avoir une approche objectiviste peuvent ainsi être comblées par une approche subjectiviste — l'inverse étant aussi vrai.

Ce que nous retiendrons surtout de l'ouvrage de Nathalie Heinich, est l'importance des différents domaines d'études constituant la sociologie de l'art. Chacun de ces domaines — la réception, la médiation et la production — est suffisamment autonome pour que nous puissions y retrouver diverses approches sociologiques. Reconnaître l'existence de ces trois domaines nous sera utile pour mieux comprendre la mouvance des intervenants du milieu artistique au sein de ceux-ci.

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 84-85.

## 2.2— *Les Mondes de l'art* d'Howard Becker

*Les Mondes de l'art* a été rédigé au début des années mille neuf cent quatre-vingts par Howard Becker, un sociologue, aussi photographe et pianiste de jazz. Le regard expérimenté de l'artiste apporte donc une teinte résolument pratique à l'analyse sociologique proposée. Pour l'auteur, les mondes de l'art sont constitués par l'ensemble des réseaux dans lesquelles les différents acteurs sociaux évoluent. L'approche du sociologue est basée sur la dynamique des relations interindividuelles entre ces acteurs. Becker s'intéresse très peu à l'identité sociale des intervenants des mondes de l'art mais plutôt à la « (...) nature de leur engagement dans le réseau de coopération et de leur contribution à l'action collective qui fait l'œuvre d'art.<sup>48</sup> » C'est pourquoi nous ne retrouverons pas de typologie particulière regroupant les différentes fonctions des intervenants dans l'ouvrage du sociologue. Pour l'auteur, tous ces intervenants sont des acteurs permettant l'avènement de l'œuvre d'art ; seul l'artiste, qui occupe la position fondamentale de créateur de l'œuvre, a droit à une distinction singulière — et encore, bien qu'occupant le premier rôle, l'artiste demeure tout de même un acteur au sein du monde de l'art.

Pierre-Michel Menger, dans son éclairante préface aux *Mondes de l'art*, explique d'une manière intéressante comment Becker aborde le travail de création de l'artiste :

(...) l'artiste se projette en autrui (collègue, collaborateur, éditeur, critique, interprète, spectateur), se représente ses réactions et ses arguments, et réagit aux enseignements de ces anticipations en les prenant en compte ou en choisissant de les ignorer. Puis l'observation se déplace vers tous ses

---

<sup>48</sup> Howard Saul Becker. *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988, p. 7.

mondes de l'art que l'artiste a convoqué dans son dialogue intérieur, et qui agissent sur la mise en forme de l'œuvre<sup>49</sup>.

En résumé, pour Howard Becker, l'artiste — même lorsque seul en scène — tient compte des opinions "possibles" des autres acteurs des mondes de l'art.

Si le sociologue ne propose pas de nomenclature qui regrouperait ces différents acteurs des mondes de l'art, il reconnaît tout de même qu'un processus existe dans la création d'une œuvre : c'est ce qu'il appelle les *chaînes de coopération*. En fait, les chaînes de coopération entrent en jeu chaque fois que l'artiste doit faire appel à quelqu'un pour franchir une étape nécessaire à la réalisation de son œuvre. Cette personne peut tout aussi bien être un fournisseur de toiles qu'un critique écrivant un article pour une revue spécialisée. Tous n'ont pas la même importance aux divers stades de création mais chacun influence l'œuvre finale. Si pour une raison — valable ou non — un des acteurs refuse de coopérer, ou le fait d'une manière différente de ce que l'artiste avait prévu au départ, le résultat ultime sera "autre" que le projet initial imaginé par l'artiste : ce qui illustre clairement l'importance des chaînes de coopération.

Les rôles qu'empruntent les participants et les actions qu'ils posent au sein de ces chaînes de coopération ne sont pas immuables; au fil du temps, les personnes changent de fonction à l'intérieur des organisations. Un critique d'art aujourd'hui peut aisément se retrouver directeur d'un musée demain comme un sculpteur peut choisir de délaisser sa pratique pour diriger une publication artistique; la nature de la coopération entre de

---

<sup>49</sup> *Ibid.*, p. 12.

mêmes intervenants peut donc être totalement différente à long terme. Cet exemple pourrait rejoindre la pensée de Becker qui affirme :

Les mondes de l'art n'ont pas de frontières précises qui permettraient de dire que telle personne appartient à un monde et telle autre non. Le problème n'est pas ici d'essayer de tracer une ligne de démarcation entre un monde l'art et le reste de la société, mais bien plutôt de repérer des groupes d'individus qui coopèrent afin de produire des choses qui ressortissent à l'art, du moins à leurs yeux<sup>50</sup>.

Un des éléments qui ressort de cette affirmation est l'idée de « production » introduite par l'auteur. Dans ces chaînes de coopération, il y aurait donc des actions qu'il serait possible de regrouper selon leur nature, ici, celle de la production de l'œuvre d'art. Nous ne retrouvons pas, dans l'ouvrage de Becker, une présentation explicite de ces regroupements, cependant l'utilisation d'un vocabulaire précis et à maintes fois repris nous renseigne sur la pensée de l'auteur. C'est ainsi que nous pouvons remarquer que le sociologue utilise fréquemment les termes de *production*, de *distribution*, et de *d'évaluation* des œuvres d'art. De ces trois termes, — qui sont en fait des processus — seul la distribution fait l'objet d'une analyse plus détaillée au quatrième chapitre. Pierre-Michel Menger, en préface de l'ouvrage, a aussi relevé un autre processus qu'il nomme *consommation*<sup>51</sup>. Pour notre part, l'utilisation d'un tel vocable ne nous apparaît pas de façon évidente dans les textes, mais nous comprenons aisément comment il peut s'inscrire dans une logique « économique » telle que développée par Howard Becker. Évidemment, l'auteur utilise aussi d'autres termes pour exprimer un même concept — un ouvrage de près de quatre cents pages ne peut s'écrire sans l'emploi de synonymes.

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p. 12.

Par exemple, pour parler de distribution, nous verrons couramment l'emploi du terme « diffusion ».

Sans vouloir trahir la pensée de Becker, nous proposons maintenant de reprendre ces quatre processus afin d'établir une correspondance avec les différents acteurs des mondes de l'art. Ainsi nous retrouverions au sein des chaînes de coopération des acteurs qui deviendraient des producteurs, des distributeurs, des évaluateurs et des consommateurs. Cet exercice est nécessaire dans le cadre de ce mémoire; lorsque nous ferons référence aux théories de Howard Becker nous ne pourrons utiliser exclusivement le terme indifférencié d'*acteur* sans entraîner une certaine confusion. En effet, bien qu'un marchand d'art et qu'un collectionneur soient tous deux des acteurs du monde de l'art, il est plus aisé pour la compréhension de notre propos d'utiliser la dénomination liée à leurs fonctions, ici celle de distributeur et de consommateur.

Ce choix que nous faisons d'adopter un vocabulaire plus précis pour parler des théories de Becker ne s'écarte en rien de la pensée de l'auteur; il utilise lui-même à plusieurs reprises ces mêmes termes. Le fait qu'il ait choisi de ne pas établir de typologie particulière nous ramène simplement à l'idée fondatrice derrière son analyse qui demeure la fluidité des frontières des mondes de l'art. En effet, le sociologue explique que ces frontières qui sont extrêmement variables entre les rôles des différents intervenants le sont aussi dans d'autres domaines :

Les frontières des mondes de l'art sont floues à d'autres égards. Le sociologue qui étudie les mondes de l'art discerne aussi bien, mais pas mieux, que les participants eux-mêmes ce qui est « vraiment de l'art », ce qui relève de la production



artisanale ou commerciale, ce qui constitue une expression de la culture populaire, ou ce qui dénote une forme de délire.<sup>52</sup>

Howard Becker fait remarquer à ce sujet qu'il est intéressant de s'attarder aux caractéristiques qui établissent ces frontières et aussi aux façons dont elles sont définies par les acteurs des mondes de l'art.

Pour notre part, nous retiendrons principalement des travaux de Becker, l'idée de la fluidité des frontières constituant les mondes de l'art. En fait, ce concept est probablement celui qui rend possible la mouvance des rôles des différents intervenants pratiquant l'art relationnel; la porosité des limites constituant les domaines de la production, de la médiation et de la réception de l'œuvre d'art permet cet aller-retour des différents acteurs au sein de ces domaines. Pour cette raison, la proposition théorique d'Howard Becker soutiendra principalement ce mémoire.

### **2.3— *La Passion musicale* d'Antoine Hennion**

Les travaux du sociologue Antoine Hennion s'articulent principalement autour des thèmes de la musique et de la culture. Dans *La Passion musicale*, un ouvrage rédigé en 1993, l'auteur traite d'abord et avant tout de musique mais comme il le fait en effectuant constamment des parallèles avec les arts visuels, il nous semble pertinent de nous attarder sur ses écrits. La musique, cette forme d'expression artistique immatérielle, est rendue possible grâce à des intermédiaires qui sont, eux, bien

---

<sup>52</sup> *Ibid.*, p. 60.

*matériels* : instruments, partitions, interprètes, disques ou scènes sont autant de médiateurs obligés qui interviennent entre le musicien et l'auditeur. Les arts visuels adviennent aussi par le biais de médiateurs bien qu'ils soient évidemment de nature différente. C'est en s'intéressant à ces divers médiateurs qu'Antoine Hennion a élaboré ce qu'il nomme *une sociologie de la médiation*, une proposition théorique qui soutient aussi en partie ce mémoire.

Hennion explique que la sociologie de l'art se tourne d'abord vers les deux pôles — producteurs et/ou consommateurs— qui président à l'objet d'art. Ainsi une sociologie des réceptions traitera, par exemple, des goûts et des mécanismes de perception tandis qu'une sociologie des productions s'attardera aux conditions de production ou aux professions<sup>53</sup>. Dans le premier cas, l'objet d'art est souvent évacué pour privilégier une analyse des croyances des sujets; dans le second cas, l'objet d'art retrouve une certaine importance grâce à son lien avec l'artiste sans toutefois occuper toute la place. Aucune des situations ne permet à l'œuvre d'art de retrouver la place privilégiée qu'elle occupe en histoire de l'art; le biais sociologique occulte l'œuvre pour mettre surtout en lumière l'aspect social.

L'essentiel de la théorie d'Antoine Hennion repose sur l'idée que sans la médiation, la musique ne peut exister. Le sociologue a élaboré sa théorie en étudiant, entre autres, l'œuvre de Jean Sébastien Bach<sup>54</sup>. Nous vous présentons ici un exemple concret pour

---

<sup>53</sup> Antoine Hennion. *La passion musicale : une sociologie de la médiation*, Paris, Edition Métailié, 1993, p. 126-27.

<sup>54</sup> Joël-Marie Fauquet et Antoine Hennion. *La grandeur de Bach*, Paris, Fayard, 2000.

illustrer son propos. *L'Art de la Fugue* fut composé entre 1741 et 1745 par Bach. Cette œuvre, dont certains spécialistes disent qu'elle est inachevée, est souvent considérée comme le testament du compositeur. Les partitions originales, dont les dernières notes auraient été dictées par Bach à son entourage alors qu'il était devenu presque aveugle, sont toujours accessibles. Plusieurs enregistrements de *l'Art de la Fugue* existent que ce soit l'interprétation pour orchestre d'Herman Scherchen et du CBC Toronto Chamber Orchestra en 1965 ou encore l'interprétation toute personnelle au piano de Glenn Gould. Cette œuvre a été jouée par plusieurs musiciens du dix-huitième siècle à nos jours. Le vingt-cinq novembre 2006, elle a été interprétée dans une version pour instruments à vent à Ivry-sur-Seine.

Si *l'Art de la Fugue* peut encore être écoutée par les mélomanes aujourd'hui, c'est grâce aux différents médiateurs qui la font exister. De la partition originale écrite à partir de 1741, en passant par les nombreux enregistrements sonores réalisés depuis, jusqu'aux concerts qu'il nous est possible d'entendre maintenant, l'œuvre ne cesse de se réinventer. Pour Antoine Hennion, la médiation est fondamentale à l'expression musicale. Il propose donc d'étudier la médiation, non pas comme une étape intermédiaire dans le processus artistique, mais plutôt comme une étape autonome qui a ses caractéristiques propres et qui se suffit presque à elle-même. La question, de savoir lequel des moments entre la création originale ou l'écoute contemporaine d'une pièce écrite des siècles plus tôt est le plus important, devient alors nulle et non avenue. Pour le sociologue, le compositeur — même un génie comme Bach — qui transpose sur une

partition la musique qu'il a en tête fait autant acte de médiation que l'instrumentiste qui interprète cette même pièce devant son auditoire des années plus tard.

Une des particularités de la musique réside dans son côté insaisissable et éphémère; chaque note aussitôt jouée s'évanouit dans l'espace-temps. L'art relationnel partage avec la musique cette particularité. Nous retrouvons dans l'expression relationnelle un aspect insaisissable. Lorsqu'un artiste entre en relation avec son public nous ne pouvons *toucher* à ce *matériau* qui est à la base de cette forme artistique. Tout se joue dans l'instant, dans le présent et de cette manière l'art relationnel rejoint la musique dans ce qu'elle a de fugace. Une fois la relation achevée il est impossible de la rejouer, de la recréer exactement comme elle s'est déroulée la première fois. En art comme dans la vie, tenter une telle expérience conduit inévitablement vers un échec.

En art relationnel, il existe bien entendu des formes plastiques qui émergent souvent comme résultante de cette première étape de création. La photographie, le dessin, la peinture, la sculpture, la vidéo sont autant de médiums qui nous permettent d'être témoin d'une relation établie antérieurement. La médiation opère alors à un niveau différent; un certain décalage est établi entre la première expérience relationnelle et la seconde qui s'installe entre une œuvre visuelle et un second public. Les supports visuels permettent à l'art relationnel d'avoir un ancrage bien concret dans la réalité et atténuent les effets de son immatérialité.

Nous poursuivrons donc notre étude en gardant à l'esprit les concepts énoncés par ces trois sociologues : l'existence des différents domaines constituant la sociologie de l'art selon Nathalie Heinich — la réception, la médiation et la production des œuvres d'arts; la fluidité des frontières entre ces trois domaines permettant la mouvance des intervenants des mondes de l'art d'Howard Becker; l'importance des médiations toujours renouvelées dans l'expression des formes artistiques ayant des aspects immatériels et éphémères chez Antoine Hennion.

## DEUXIÈME PARTIE : L'INVITATION AU REPAS. L'ARTISTE AMORCE SON PROCESSUS DE CRÉATION

### *Chapitre 3.— Devine qui vient dîner ? Les motivations derrière l'art relationnel*

En tentant de définir les motivations liées à la pratique relationnelle, un élément commun au travail des quatre artistes présentés dans ce mémoire est apparu : à leur manière, chacun d'entre eux, explore le thème de l'altérité. Cette volonté très marquée d'aller à la rencontre de l'autre s'exprime de façons différentes. Certains artistes interrogent leurs propres limites face à différentes personnes tantôt connues ou parfois totalement étrangères. D'autres sondent les frontières existant entre divers individus ; la position de l'artiste, qui peut sembler ici prendre le rôle d'un observateur, n'est cependant jamais passive.

Cette quête de l'altérité est souvent couplée à d'autres motivations. Pour François Morelli, la volonté de pratiquer un art vivant marque sa démarche artistique depuis le tout début de sa carrière. La portée sociale du geste artistique est primordiale chez Devora Neumark. Massimo Guerrera croit que les répercussions possibles de l'art pourraient améliorer nos sociétés d'une façon plus marquante que certains programmes politiques. Iwona Majdan questionne nos comportements dans l'univers des conventions sociales. Ce sont, entre autres, de telles motivations qui font de la pratique de l'art relationnel une forme d'expression pertinente pour ces artistes.

### 3.1— Devora Neumark, *s(us)taining*

*s(us)taining* est une intervention artistique faite par Devora Neumark en 1996, rue Notre-Dame Ouest à Montréal. L'artiste, toute de blanc vêtue, s'est installée devant les ruines de sa demeure, incendiée par un pyromane près de six mois plus tôt, pour peler des betteraves (Figure 1). Ces gestes, répétés sur une période de six heures, avaient pour but de commémorer le tragique événement. En son temps, la grand-mère russe de l'artiste avait fait les mêmes gestes en préparant le traditionnel bortsch pour la Pâque juive, ce rituel qui marque « la rédemption sociale et individuelle de l'oppression et de la victimisation.<sup>55</sup> » En pelant le légume violacé sur le lieu de la tragédie, Devora Neumark expose ses souffrances au grand jour, le cœur de la betterave symbolisant son propre cœur blessé<sup>56</sup> (Figure 2). L'artiste, en amenant ces gestes privés sur la place publique, désire engager le dialogue avec les passants qui déambulent. Ce témoignage de Devora Neumark entraîne ainsi d'autres témoignages de la part des gens qui partagent avec elle leur propre histoire. L'artiste n'est alors plus seule dans son processus de création; des amis de l'artiste comme de purs étrangers font maintenant partie intégrante de l'œuvre *s(us)taining*. Des photographies prises par Mario Bélisle pendant l'événement témoignent de leurs interventions.

---

<sup>55</sup> Marie Fraser. "Une communauté d'étrangers : l'espace public de la parole chez Devora Neumark," *Parachute*, n° 101, janvier-février-mars 2001, p. 52.

<sup>56</sup> Site Internet de l'artiste, [www.devoraneumark.com](http://www.devoraneumark.com), consulté en février 2007.

### 3.2— Massimo Guerrera, *Darboral*

*Darboral* est un néologisme formé à l'aide des mots *art*, *arborescence* et *oralité* que Massimo Guerrera a imaginé pour nommer l'œuvre qu'il a amorcée en l'an 2000. Élaborée autour d'une série de repas-rencontres, *Darboral* explore le vaste monde des relations humaines. L'artiste utilise la nourriture comme une métaphore pour passer du monde réel au monde des idées, des nourritures terrestres aux nourritures de l'esprit. Massimo Guerrera s'interroge sur ces aliments que nous ingérons, qui traversent nos corps ou modifient nos esprits pour être finalement expulsés. Il s'interroge sur notre perméabilité à des corps étrangers et à des relations nouvelles. Les rencontres entre l'artiste et le public sont planifiées ou fortuites, individuelles ou collectives et se déroulent dans divers lieux choisis par l'artiste, tel son atelier ou un espace d'exposition. Lors de ces rencontres, Massimo Guerrera « consigne de diverses manières la trace du corps de ses invités dans son intimité.<sup>57</sup> » Pour ce faire l'artiste dessine, photographie, sculpte en s'inspirant des relations qu'il développe avec son public ; la création a donc lieu avant, pendant et après ces rencontres.

L'énumération que Massimo Guerrera fait des matériaux utilisés pour réaliser son œuvre est éloquente : tapis, panneaux de polystyrène, ruban de calfeutrage, aliments, relations, photographie, textes; dessins : techniques mixtes et/ou impressions numériques sur papier; sculptures : céramique, plâtre, hydrostone, silicone, bois, os,

---

<sup>57</sup> Massimo Guerrera, Anne-Marie Ninacs et al. *Massimo Guerrera. Darboral (ici, maintenant, avec l'impermanence de nos restes)*, Québec, Musée du Québec, 2002, p. 73.



noyaux, cire et pâte d'amandes; contenants et surfaces de plastique<sup>58</sup> (Figure 3). À travers cette impressionnante nomenclature, se glisse, subrepticement, le mot *relations*. Si nous regardons plus attentivement, nous remarquons qu'en fait ces *relations* se retrouvent au cœur de cette énumération de matériaux et de médiums plus ou moins habituels; l'artiste considère donc les relations comme un matériau de création au même titre que les panneaux de polystyrène ou le plâtre. Ceci constitue une clé importante pour la compréhension de la pratique artistique de l'artiste qui explore le monde de l'art relationnel depuis le début des années 1990. Il faut en effet remonter dans le temps pour avoir une compréhension juste de *Darboral* parce que cette œuvre est intimement liée aux autres qui la précèdent. En fait, *Darboral* s'inscrit dans la foulée de *Porus* réalisée en 1998 et avant, en 1995, *La cantine, redistribution et transformation de nourritures terrestres*. Nous disons « amorcée » parce que Massimo Guerrera considère ces œuvres comme étant inachevées et étant toujours en cours; les dimensions *espace-temps* sont d'ailleurs des concepts que l'artiste considère d'une manière particulière comme nous le verrons un peu plus loin dans de ce mémoire.

*Porus* est une œuvre constituée de rencontres chez des individus qui ont accepté d'adopter un "kiosque domestique", sorte de petit meuble aux formes non conventionnelles construit par Massimo Guerrera : autour de ces kiosques domestiques et avec ses hôtes, l'artiste cuisine et crée des dessins, des sculptures et des photographies qui témoignent des instants passés ensemble. C'est la première fois où l'artiste inscrit la *relation* comme un des matériaux de création dans son corpus.

---

<sup>58</sup> *Ibid.*

Lorsqu'il présente son œuvre en galerie, l'artiste modifie le titre original de l'œuvre qui devient, par exemple, *Porus, les recombinaisons gourmandes d'un rendez-vous*.

*La cantine, redistribution et transformation de nourritures terrestre* (1995) est une œuvre où Massimo Guerrera ainsi que trois de ses acolytes<sup>59</sup> distribuent gratuitement des sandwiches aux passants. L'action performative se déroule autour d'un meuble roulant doté de tiroirs contenant, entre autres, menus plastifiés, dessins à l'encre et à l'huile, sculptures en polyuréthane ou en bois, bavoirs en cuvette et diverses nourritures que les passants peuvent manipuler à leur guise.

Dans le présent mémoire, nous concentrerons notre étude sur *Darboral* mais ferons parfois référence à *Porus* ainsi qu'à *La cantine*. *Darboral* a connu à ce jour plusieurs phases de création. La première, présentée pour la première fois par le Centre international d'art contemporain de Montréal dans le cadre de La Biennale de Montréal 2000, se nomme *Darboral ou quelques histoires de cohabitation interne*. La seconde, organisée au Musée National des Beaux-Arts du Québec en 2002, est désignée comme étant *Darboral, ici maintenant avec l'impermanence de nos restes*. La troisième, présentée à la Clint Roenish Gallery à Toronto et à la Verge Gallery à Vancouver en 2004, s'appelle *Darboral et la maintenance d'une plate-forme souple*. Et finalement, la dernière, au moment de la rédaction ce mémoire, porte le titre de *Darboral et l'entretien patient d'un champ de pratique* et a été montrée à la galerie Joyce Yahouda à Montréal puis à la Dunlop Art Gallery à Regina en 2006.

---

<sup>59</sup> Patrick Bourque, Isabelle Chabot et Hubert Marsolais étaient les trois complices de l'artiste dans cette œuvre.

Les modifications des titres de l'œuvre nous amènent à penser à l'évolution que connaît *Darboral* au fil du temps et témoignent du déplacement des questionnements de l'artiste. Le projet de départ demeure le même mais, de la même manière que les relations humaines, les chemins qu'il emprunte connaissent de multiples variations et explore diverses avenues de réflexion. Sans expliquer toutes les phases de *Darboral* nous évoquerons, à chaque chapitre, celles qui sont pertinentes aux divers thèmes abordés au cours de notre étude.

### 3.3— Iwona Majdan, *The Dinner Project*

*The Dinner Project* est une œuvre élaborée sur une période de cinquante-deux semaines débutant le 27 juin 2004. Iwona Majdan construit son œuvre autour des rencontres qu'elle a initiées avec de purs inconnus ayant piqué sa curiosité pour une raison ou pour une autre. Elle leur propose d'aller cuisiner un repas à domicile où elle apporte chaudrons et nourriture pour concocter les mets qu'ils dégusteront ensemble. L'artiste invite un complice et propose à son "hôte" d'en faire autant. Le souper a généralement lieu le dimanche suivant la rencontre initiale. L'objectif principal de ce projet est de provoquer des rencontres entre de purs inconnus, le repas servant ici de prétexte à la réunion. Cette œuvre connaît aussi un aspect plastique dans la réalisation d'un site Internet où l'on peut voir des photographies témoignant de ces repas (Figure 4). *The Dinner Project* s'est clos sur un grand festin en septembre 2005 où plus de cinquante participants aux précédents soupers ont été réunis une deuxième fois par Iwona Majdan. L'intérêt pour ce projet a suscité un tel engouement qu'une forme modifiée du *Dinner*

*Project* s'est instaurée; à partir du site Internet de l'artiste, les gens ont pu s'inscrire pour être hôte à leur tour de repas offerts à des inconnus. À l'automne 2005, l'*Art Gallery of Hamilton* a poursuivi cette version modifiée de l'œuvre en l'intégrant à la programmation de son exposition *The Feast : Food in art*. Plus de vingt repas ont eu lieu entre différents amateurs intéressés par la démarche artistique d'Iwona Majdan.

En réalisant *The Dinner Project*, Iwona Majdan explore l'univers des relations interpersonnelles à l'intérieur du cadre défini des normes et des conventions sociales : inviter des inconnus à partager un repas, qui sera préparé chez soi par une étrangère, va complètement à l'encontre des normes établies par notre société. L'œuvre suscite de multiples questions : quelles sont les limites que nous sommes prêts à dépasser pour vivre de nouvelles rencontres ; sommes-nous capables d'authentiques relations dans un tel contexte? Comment réagissons-nous face au rejet ou à l'inconfort lié à une relation tendue? Pouvons-nous véritablement partager, au-delà d'un repas, notre intimité et nos réflexions avec des étrangers? Iwona Majdan tente de trouver réponses à ces questions et à bien d'autres encore par le *Dinner Project*.

### 3.4— François Morelli – *Home Wall Drawing*

*Home Wall Drawing* est une œuvre constituée de vingt-deux dessins en impression murale et d'autant de repas dans divers foyers de France (Figure 5). Entre janvier et juin 2004, François Morelli propose de créer une œuvre réalisée à l'aide de tampons encreurs sur une surface immeuble d'une propriété - plancher, mur, plafond - en

échange d'un repas préparé par son propriétaire (Figure 6). Ce faisant, l'artiste cherche à entrer en contact direct avec le récepteur de son œuvre.

Morelli dépose des dépliants dans plusieurs lieux publics tels librairies, cafés-Internet ou babillards de rue et l'information circule par le bouche-à oreille de ses propres connaissances ou encore de purs inconnus. Le premier contact est généralement fait par téléphone alors qu'une date et un lieu de rencontre sont fixés entre l'artiste et son futur hôte.

Les motivations de François Morelli sont clairement énoncées sur son CD-ROM : « *Home Wall Drawing (...)* c'est avant tout une quête de l'altérité. Un projet qui se fixe comme objectif la rencontre de l'autre dans son intimité, avec le partage comme motivation.<sup>60</sup> » L'artiste cherche à provoquer les rencontres où l'inconnu et un certain risque deviennent des conditions de création. Volontairement, le créateur se met en "situation de commande" où il propose à l'acquéreur de l'œuvre de lui dicter le motif qu'il veut voir apparaître sur ses murs. Il s'écoule plus d'un mois entre le dépôt du premier dépliant et la réalisation de la première œuvre à Paris. Six mois plus tard, François Morelli met le point final à son projet, incapable de suffire à la demande, mais surtout ne ressentant plus les sentiments de nouveauté, d'inconfort et de risque nécessaires à sa création<sup>61</sup>.

---

<sup>60</sup> François Morelli, *Home Wall Drawing - L'art de manger* (Limoges, 2004).

<sup>61</sup> Information recueillie auprès de l'artiste lors d'une rencontre avec le public, le 25 septembre 2006, dans le cadre des Journées de la Culture au centre d'artistes Optica.

#### ***Chapitre 4.— L'artiste, producteur et médiateur : un créateur à la fois hôte et convive***

Dans la pratique de l'art relationnel, l'artiste, en plus d'assumer son rôle de producteur, joue aussi, en partie, le rôle de médiateur de l'œuvre. Nous disons *en partie* parce que cette fonction est, la plupart du temps, partagée avec d'autres médiateurs. Il est vraiment très rare qu'aucun autre intermédiaire n'intervienne à un moment donné de l'œuvre. En fait, si cela avait été le cas, nous n'aurions pu analyser les œuvres présentées dans ce mémoire à moins d'en avoir été préalablement témoin lors de leur réalisation; il n'y aurait alors eu aucun document photographique témoignant de l'œuvre ni aucun article présenté dans un périodique spécialisé. Il faut donc qu'au moins quelques intermédiaires se joignent à l'artiste pour que l'œuvre relationnelle augmente ses chances de nous rejoindre.

Dans certaines œuvres, le nombre des médiateurs est réduit au minimum et l'artiste assure lui-même le plus de tâches possibles reliées à la médiation. Si l'idée de l'œuvre est considérée comme étant la première étape de la production, alors l'artiste amorce toujours son travail par son rôle de producteur. Viennent ensuite les tâches de médiation que l'artiste assume en alternance avec celles de production. Il arrive parfois que l'artiste ne fasse même pas de distinction entre les tâches de création et celles de médiation qui se confondent au sein de l'œuvre. Quoique variable, le degré d'implication de l'artiste dans les fonctions de médiation dans la pratique de l'art relationnel n'est jamais nul. Nous croyons que la réussite de son entreprise en dépend.

#### 4.1— Savoir être acteur et témoin en même temps

Pour Devora Neumark, il importe peu de différencier les rôles et les fonctions qu'elle ou son public adoptent lors de la création d'une œuvre relationnelle comme *s(us)taining*<sup>62</sup>. L'artiste conçoit la pratique relationnelle comme un tout ; l'artiste, le public et l'œuvre forment un amalgame où chacune des parties est imbriquée les unes dans les autres et s'influencent entre elles. Si l'artiste choisit de poser un geste plutôt qu'un autre, cela peut modifier l'œuvre d'une certaine façon et entraîner telle ou telle réaction chez son public ; les actions et réactions entourant l'œuvre sont à la fois imprévisibles et interdépendantes. Que ce geste soit posé en tant que producteur de l'œuvre ou en tant que médiateur ne revêt pas une grande importance aux yeux de Devora Neumark. L'artiste préfère parler des rôles d'acteur et de témoin qu'elle juge nécessaire d'adopter à différents moments de l'œuvre<sup>63</sup>. Bien que ces deux rôles soient parfois difficiles à concilier, un investissement authentique en tant qu'acteur ainsi qu'un détachement permettant un certain retrait en tant que témoin sont nécessaires à la réalisation de l'œuvre relationnelle.

De notre côté, nous croyons intéressant de souligner la situation particulière où l'artiste a agi en tant que médiateur de *s(us)taining*. Quelques jours après avoir fait un rêve au sujet de sa grand-mère cuisinant la traditionnelle soupe de betteraves, Devora Neumark décide de s'installer sur le trottoir jouxtant son ancienne demeure pour réaliser son intervention. Elle ne fait appel à aucun des intermédiaires habituellement utilisés

---

<sup>62</sup> Entretien avec Devora Neumark, 8 mai 2007.

<sup>63</sup> L'artiste emprunte aux théories d'Erving Goffman, dans l'ouvrage, *The Presentation of Self in Every Day Life* publié en 1959 (Doubleday, New York).

(centre d'artistes, galerie privée) pour mettre en place son projet. Elle contacte seulement les services pertinents de la ville de Montréal afin d'obtenir les autorisations nécessaires à l'occupation de l'espace public. Après quelques discussions, sans lui donner d'autorisation formelle, on l'informe que si elle place sa chaise à mi-chemin sur le trottoir entre la rue et le terrain privé personne ne pourra tenter de poursuite contre elle... Au cours de la journée, des policiers sillonnent la rue et lui indiquent que si l'affluence autour d'elle devient trop importante elle devra cesser ses activités. Les pourparlers avec les autorités constituent, selon nous, des activités qui s'apparentent plus à la médiation qu'à la création intrinsèque de l'œuvre.

Sur le terrain, un complice assure une autre forme de médiation ; Mario Bélisle, photographe et ami, prend des clichés de l'événement. Ses photographies, deviennent des documents témoins de *s(us)taining* (Figure 7). Devora Neumark a requis sa présence pour trois principales raisons qu'elle explique ainsi :

A NEW BODY OF WORK. After having questioned the authority of memory and constructions of history in my artistic practice for over a decade, it was a stark and difficult task to deal with the absence of nearly all my work and personal possessions. Within a space of twelve hours, I no longer had any objects in which my memories were stored. Did I have enough trust in myself to know that all the memory I needed, was already within me? What would a new body of work look like? Sitting and peeling the beets with Mario's camera clicking away, I knew that I had begun answering these and other similarly anxious questions about my artistic practice and life.

LEGITIMATION. I knew that the camera would act as an authorizing agent for the performative intervention as a professional activity. The camera lens and the person behind it, tends to legitimate the action/event being documented. The



availability and use of documentary processes have shifted the realm of the private into the personalized social sphere.

BEING WITNESSED. One of the key elements in the process of coming to terms with traumatic experience is being able to voluntarily tell one's story in the safety of a caring relationship (...). In the slow and laborious process of recovery, a fragmented set of wordless, static images is gradually transformed into a narrative with motion, feeling and meaning. Having Mario witness the repetition of the peeling gesture, having him visually record my telling and re-telling with the individuals who cared to stop by, was crucial in working the trauma of the fire and his losses. Having Mario be my witness also meant that I could simply be<sup>64</sup>.

La présence du photographe, quoi que discrète, modifie parfois les perceptions ou les réactions des passants ; certains d'entre eux se sentent intimidés par la caméra quand d'autres l'interprètent comme un signe d'autorité. Ainsi, sans intervenir directement sur l'œuvre relationnelle, le photographe joue tout de même un rôle important. Les photographies réalisées par Mario Bélisle assurent la possibilité d'une médiation ultérieure pour *s(us)taining*.

#### 4.2— Prévoir une médiation adéquate

Massimo Guerrera a créé pour *Darboral* une plate-forme variable et mobile permettant diverses possibilités de médiation puisqu'il peut facilement modifier les différentes composantes de son œuvre pour s'adapter aux lieux : de l'unique tapis posé sur le pavé et des quelques objets présentés sur la place Gérald Godin à Montréal à l'univers extrêmement élaboré de la salle du Musée national des beaux-arts du Québec, l'artiste

---

<sup>64</sup> Devora Neumark. "Im/possible Representations," *Liberté*, n° 249, septembre 2000, p. 26-27.

présente différentes facettes du monde de *Darboral*. La facture de l'œuvre demeure toutefois la même : des tapis disposés au sol, diverses nourritures pouvant être consommées et leurs restes témoignant d'une consommation passée, des contenants présentés tels quels ou modifiés ainsi que des moulages, photographies et dessins créés par l'artiste constituent l'essentiel de *Darboral* (Figure 8) et (Figure 9). Les variations de l'œuvre se trouvent tout simplement dans le nombre et l'agencement d'éléments présentés au public et, bien sûr, dans les relations vécues dans ces environnements. Nous croyons que cette capacité d'adaptation du projet témoigne de la préoccupation de l'artiste à médier l'œuvre adéquatement ; *Darboral* doit être efficace et pertinent dans chaque espace de présentation. À moins qu'il travaille en atelier où qu'il soit sur la place publique, Massimo Guerrera n'assure pas seul cette médiation ; le concours des personnes travaillant au sein des institutions est évidemment obligatoire. Directeurs de galeries, coordonnateurs de biennales, commissaires d'exposition, tous sont invités à collaborer à la médiation de l'œuvre. Pour reprendre la terminologie utilisée par Howard Becker, plusieurs maillons au sein de la chaîne de coopération sont nécessaires à la réussite de l'entreprise artistique. Ce qui est peut-être différent dans une œuvre d'art relationnelle comme *Darboral* réside dans le degré d'implication de l'artiste dans la médiation. Ici, le concours de l'artiste, comme créateur mais aussi comme médiateur, est fondamental ; l'on ne se retrouve pas dans l'habituelle situation d'accrochage ou de mise en espace d'une œuvre plastique. Il faut, entre autres, prévoir des moments d'échange entre l'artiste et le public et s'assurer que les lieux seront propices aux échanges. La planification et l'organisation de ces divers aspects sont

spécifiques à l'exposition de l'art relationnel et nécessitent une étroite collaboration entre les différents intervenants impliqués et l'artiste.

Nous avons, jusqu'à maintenant, utilisé le terme de médiation dans le sens d'une présentation matérielle de l'œuvre au public. La médiation peut aussi être comprise, si l'on suit Antoine Hennion, comme une rencontre unique qui survient entre une œuvre et un public<sup>65</sup>. Le rôle que joue alors l'artiste est clairement celui de médiateur ; un intermédiaire qui permet la réunion d'une œuvre et d'un récepteur. Massimo Guerrera, par sa présence, son action, sa parole et son silence « joue » en quelque sorte *Darboral*. Soudainement, le caractère théâtral de l'œuvre apparaît. L'artiste est un interprète qui joue le rôle de médiateur. Quelqu'un d'autre aurait-il pu interpréter ce rôle ? Le résultat n'aurait sans doute pas été le même. Massimo Guerrera assume ici la double fonction de créateur et de médiateur pour une raison bien précise : une fois le rideau tombé, le créateur retourne à son atelier, nourri de ces relations que la plate-forme de *Darboral* a générées, pour poursuivre le travail graphique et plastique de son œuvre (Figure 10).

#### 4.3— Une hôtesse chez ses hôtes

Les rôles de producteur et de médiateur dans *The Dinner Project* sont fusionnés d'une façon telle qu'il est difficile d'en faire la distinction. Tracer la ligne entre les moments de production de l'œuvre et ceux de sa médiation n'est pas un exercice facile. Nous

---

<sup>65</sup> Hennion. *La passion musicale : une sociologie de la médiation*, p. 16.

pourrions être tenté d'affirmer que les situations où l'artiste aborde un inconnu dans la rue pour le convaincre d'accepter qu'elle aille cuisiner chez lui relève de la médiation de l'œuvre, mais ce n'est pas tout-à-fait le cas ; cette démarche — approcher des étrangers — est une partie fondamentale de l'œuvre, et ne peut être assumée par aucun autre intermédiaire que l'artiste elle-même. Ces moments où Iwona Majdan tente de persuader les gens de participer à son projet sont une partie intégrante de l'œuvre ; même si plusieurs de ces tentatives sont infructueuses — deux demandes sur trois sont refusées — elles marquent d'une manière importante l'artiste et influencent les rencontres à venir. Iwona Majdan relate ses expériences de rejet sur le site Internet du *Dinner Project* : « An emotionally charged week. There were: over 30 rejections, 2 hosts — both cancelled, house-guests from Switzerland. At 6pm on sunday, I end my search and we prepare a splendid dinner at home.<sup>66</sup> » Sans affirmer que l'artiste recherche de telles situations, il est évident qu'elle s'attend à ce qu'elles surviennent, plus ou moins fréquemment, tout au long du projet. Cela ne rend cependant pas la chose plus facile à accepter pour Iwona Majdan. En fait, un des enjeux du *Dinner Project* est, pour l'artiste, de se placer en situation de risque et de mettre à l'épreuve sa vulnérabilité. Généralement, une partie du risque de la diffusion d'une œuvre est assumée par différents médiateurs — galeries, musées, événements, etc. — mais dans ce cas-ci, les fonctions de médiation rejoignent celles de production et sont difficilement dissociables.

---

<sup>66</sup> Site Internet de l'artiste, [www.thedinnerproject.com](http://www.thedinnerproject.com), consulté en mai 2007.

Sans parler précisément des rôles de producteur et de médiateur, Iwona Majdan évoque cette difficulté à endosser les rôles que la société nous impose :

The question is how to be yourself fully when you are asked to play all those roles? The world we live in asks us to create multiple personalities and to exist in a fragmented existence. We are different person depending on who we're talking to. We are bombarded with how we should be and what we should enjoy, like and dislike<sup>67</sup>.

Il n'est pas surprenant que ce type de questionnement survienne chez l'artiste ; les frontières entre les rôles de producteur et de médiateur sont, dans cette œuvre, tellement ténues qu'il est plausible qu'une certaine confusion soit ressentie par Iwona Majdan. Nous avons demandé à l'artiste comment elle percevait ces rôles de producteur et de médiateur qu'elle devait jouer dans la construction de l'œuvre :

While I am involved in the event, in this case the dinner, I try to be present to what is before me. While I am the producer, I need to remain objective and create a structure, a time frame, etc. which will be suitable for a given project. This requires a kind of shifting of psychological spaces, which are not always clearly marked out. I will admit that playing these different roles is very demanding, at times exhausting, especially in cases such as when I have to provide interviews and I am to step back and analyze the process which I am so deeply involved in (it is often difficult to have that distance at those moments)<sup>68</sup>.

Ce qui est particulier pour Iwona Majdan dans *The Dinner Project*, c'est qu'au lieu d'emprunter successivement les rôles de producteur et de médiateur de l'œuvre, elle doit les endosser simultanément.

---

<sup>67</sup> *Ibid.*

<sup>68</sup> Correspondance avec Iwona Majdan, 25 mai 2007.

#### 4.4— Assurer la médiation avant la création

En réalisant *Home Wall Drawing*, François Morelli prend à la fois les rôles de producteur et de médiateur de son œuvre. En fait, en allant lui-même à la recherche de son public récepteur, il adopte d'abord le rôle de médiateur de sa création. Cette façon de faire renverse les modèles classiques de diffusion de l'art : production—médiation—réception. Ainsi, l'artiste doit proposer son œuvre à venir avant de la matérialiser. Lorsque la proposition est faite au public récepteur, l'œuvre finale n'est qu'un projet en devenir, une création encore intangible. François Morelli propose l'idée avant l'œuvre. Vient ensuite la réalisation concrète de l'œuvre. L'artiste revêt alors le rôle premier de créateur, en réalisant ses dessins en impression murale. D'emblée, l'on peut remettre en cause ici cette façon de penser qui attribue, presque automatiquement, la fonction première de l'artiste comme étant celle de la création, de la production. Certes, François Morelli est bien le producteur de l'œuvre, mais la démarche de médiation qui précède l'œuvre est une condition *sine qua non* à sa réalisation. Sans cette première médiation nécessaire, aucune œuvre du projet ne peut voir le jour. Le travail de médiation est fait par l'artiste sans autre intermédiaire officiel; aucun centre d'artistes, ni musée, aucune galerie — à ce moment-ci de l'œuvre — ne l'assiste dans cette tâche. L'artiste coiffe donc en alternance deux chapeaux, celui de producteur et de médiateur de son œuvre.

## TROISIÈME PARTIE : LA PRÉPARATION DU REPAS. OÙ ARTISTES ET PUBLICS SE RENCONTRENT

### *Chapitre 5.— Chez vous où chez nous ? Les lieux de la création*

Les lieux de création de l'art relationnel sont multiples et extrêmement diversifiés. Certains artistes choisissent l'espace privé pour son caractère intimiste tandis que d'autres préfèrent l'espace public plus propice aux rencontres imprévues. C'est ainsi que l'on passe de l'atelier de l'artiste à la salle muséale, de la cuisine d'un participant à la rue où déambulent les passants. En fait, pour les œuvres auxquelles nous nous attardons dans ce mémoire, chaque lieu où il est possible de se sustenter devient un espace potentiel d'expression : mais, tenter de circonscrire les lieux de l'œuvre relationnelle est peut-être un exercice vain. Et si l'art relationnel se rapproche de la pratique artistique de l'art *in situ*, nous pouvons reprendre l'intéressante formule utilisée par l'historienne d'art Johanne Lamoureux et dire qu'il est *insituable*<sup>69</sup>... Ce que nous pouvons toutefois retenir, c'est qu'en chaque occasion, le lieu de création de l'œuvre relationnelle est choisi avec attention et que jamais son choix n'est anodin. L'artiste privilégie un lieu qui sera propice à l'établissement d'éventuelles relations avec le public récepteur. Nous devons aussi garder en tête que ces lieux de création sont en même temps les premiers — et parfois les seuls — lieux de diffusion de ces œuvres relationnelles.

---

<sup>69</sup> Johanne Lamoureux. *L'art insituable. De l'in situ et autres sites*, Montréal, Centre de diffusion 3D, 2001.

## 5.1— Devora Neumark descend dans la rue

Le lieu est précis et vague à la fois; un numéro civique y correspond mais aucune porte ni mur n'existe plus pour l'y inscrire. La maison de l'artiste Devora Neumark est partie en fumée et il ne reste plus, au mois de mai 1996, qu'un trou béant jonché de structures métalliques et de béton (Figure 11). Sur le trottoir, la présence de l'artiste se conjugue avec l'absence de sa demeure. C'est là, devant le 3619A, rue Notre-Dame à Montréal désormais disparu, que Devora Neumark a choisi de réaliser *s(us)taining*. La nature commémorative de l'œuvre et la volonté de l'artiste de partager son deuil avec les gens habitant son quartier ne pouvaient naturellement que mener à l'élection de ce lieu.

Le trottoir, ici un lieu de croisement entre le territoire privé et l'espace public, correspond parfaitement avec l'idée de rencontre que Devora Neumark voulait donner à son œuvre; partager une expérience privée sur la place publique afin que d'autres histoires personnelles viennent se greffer à sa mémoire et à celle de sa communauté. Marie Fraser, une historienne de l'art qui a analysé les lieux d'expression de l'artiste, propose une réflexion intéressante :

Ce transfert d'un espace à un autre [...] ne veut pas dire que la distinction entre les sphères privée et publique s'effondre, ou que l'espace public décline au profit de l'espace privé. [...] L'espace de la parole (si fragile, si instable, si précaire soit-il) se situerait à la limite de ces deux espaces : un lieu privé, d'une part, car chaque conversation engage la mémoire des individus et est constitutive de l'identité autant que de sa perte; et un espace public, d'autre part, car ce partage d'expérience nous engage dans un rapport à l'autre<sup>70</sup>.

---

<sup>70</sup> Fraser. "Une communauté d'étrangers : l'espace public de la parole chez Devora Neumark," p. 59-60.



Cette jonction des deux types d'espaces est donc propice à l'élaboration de *s(us)taining*. Le trottoir, lieu de passage familial, demeure tout de même un choix peu commun pour réaliser une œuvre relationnelle. En fait, l'étrangeté du lieu est probablement un facteur déterminant dans la réussite de l'entreprise; assise là, au beau milieu d'un couloir de circulation, la présence de l'artiste interpelle (Figure 12). Certains passants peuvent être gênés par cette femme qui occupe un espace inhabituel, d'autres peuvent même être dérangés par cette présence qui gêne leur course quotidienne mais il a fort à parier que peu d'entre eux demeurent complètement indifférents.

Lorsque la conversation est engagée, même si plusieurs sujets sont abordés, la question du lieu ne peut être évitée; si Devora Neumark est présente à cet endroit précis c'est que, derrière elle, sa demeure n'est plus. Les betteraves qu'elle pèle à ce moment à l'extérieur devraient normalement être préparées à l'intérieur, mais voilà, cet intérieur n'existe plus. Certains témoignages des passants ravivent le souvenir de la maison : une entrée accueillante, une façade particulière, un toit typique sont autant de réminiscences évoquées par les gens du quartier<sup>71</sup>. Les mots échangés permettent à l'artiste de reconstruire, en mémoire du moins, cette demeure aujourd'hui disparue. Ce qui était jadis le lieu de résidence de Devora Neumark devient, le temps d'une conversation, un lieu d'échange.

---

<sup>71</sup> Entretien avec Devora Neumark. 8 mai 2007.

## 5.2— Massimo Guerrera reçoit

Le travail de Massimo Guerrera évolue constamment dans l'espace : *La Cantine* se déroule sur la place publique, tandis que *Porus* investit la sphère privée des individus et que *Darboral* effectue un aller-retour entre ces espaces publics et privés. Les lieux publics de l'œuvre sont multiples et variés : galeries privées à travers le Canada, salle muséale à Québec ou place Gérald-Godin à Montréal sont autant d'endroits qui ont accueilli, pour une période plus ou moins longue, la plate-forme de *Darboral*. Sans être présent en permanence — certaines versions de l'œuvre se déroulaient pendant quelques semaines —, l'artiste prévoit toujours des moments où il sera disponible afin de rencontrer d'éventuels participants. Lorsque l'œuvre ne prend pas place dans l'espace public, c'est principalement dans l'atelier de l'artiste que *Darboral* évolue.

Massimo Guerrera explique ce passage de l'espace public au privé en ces termes :

L'espace poétique de *Darboral* n'est pas seulement actif lors des expositions en galerie ou dans les salles d'exposition : il y a activation lors de chaque rencontre. Je dirais même que le projet est un peu en hibernation ou au repos lorsqu'il est en exposition, dans la mesure où il est plus difficile d'arriver à des états de complicité et de spontanéité dans ces contextes de surdétermination symbolique<sup>72</sup>.

À notre avis, ce qui lie ces deux types d'espaces réside dans la présence de l'artiste; dans chacun des lieux, Massimo Guerrera invite et reçoit l'autre. Que ce soit d'une façon plus personnelle lorsque l'invitation est lancée pour une visite à son atelier ou que cela soit plus officiel comme au Musée national des beaux-arts du Québec, l'artiste invite le public à le rencontrer.

---

<sup>72</sup> Marie Fraser et Marie-Josée Lafortune. *Gestes d'artistes*, Québec, Optica, 2003, p. 48.

Par leurs configurations ou encore leurs fonctions totalement différentes, les divers espaces proposent des expériences relationnelles différentes : le projet a une base stable mais la version de *Darboral* (*ici, maintenant, avec l'impermanence de nos restes*) présentée au Musée national des beaux-arts de Québec diffère de *Darboral* (*souper*) montrée dans le cadre de *Gestes d'artistes* sur la place Gérard-Godin. À l'intérieur de l'enceinte muséale, *Darboral* a bénéficié d'un contexte de présentation très élaboré en comparaison avec celui de la place Gérard-Godin à l'extérieur de la sortie du métro Mont-Royal. Les publics qui fréquentent ces lieux sont aussi très différents et ne partagent pas les mêmes visées ; une personne qui choisit d'entrer au musée le fait généralement pour des raisons particulières et dans un cadre plutôt précis tandis que quelqu'un qui traverse une place pour se diriger vers un autre endroit ne poursuit pas les mêmes objectifs. Au sujet de son expérience de la place Gérard-Godin, Massimo Guerrera fait la réflexion suivante :

Se placer là, pour faire une action, à la sortie d'un métro achalandé sur la place publique fréquentée, permet à la contingence et à la fragmentation liées au lieu de passage de se manifester. Ce choix avait beaucoup à voir avec le corridor et le passage, avec le tapis d'entrée du lieu public, toujours sale qui ne semble jamais appartenir à personne. Avec ces passages où les pensées sont souvent distraites, où la temporalité se veut fonctionnelle. Pour bien des citoyens, cet endroit n'est jamais une destination en soi<sup>73</sup>.

Il n'est pas surprenant que l'artiste ait choisi d'investir ce *non-lieu* qu'est la sortie d'une station de métro, puisque ces espaces de transit sont caractéristiques d'une certaine réalité urbaine. L'anthropologue Marc Augé souligne même que la prolifération des non-lieux (voies de circulation, moyens de transport en commun, supermarchés, etc.)

---

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 49.

serait constitutive d'une nouvelle modernité<sup>74</sup>. Dans ces espaces de passage où chacun erre, anonyme, l'homme peut recouvrer une certaine identité par l'échange avec l'autre, par l'usage des mots.

Mais, en tentant de circonscrire les lieux de l'œuvre de Massimo Guerrera, nous faisons peut-être fausse route puisque *Darboral* n'a pas nécessairement besoin de lieux physiques pour exister. L'artiste a déjà expliqué que son œuvre aurait pu être ici ou ailleurs de la même manière qu'elle aurait pu se passer hier ou avoir lieu demain<sup>75</sup>. La réflexion d'Anne-Marie Ninacs à ce sujet est éloquente :

Assise sur les tapis, je n'écris pas *sur Darboral*; mon travail, comme d'ailleurs tout ce qu'accueille ou génère la plateforme, est *Darboral*. Vous en êtes aussi au moment de la visite ou de la lecture, et tout le temps que quelque chose d'elle en vous perdure. (...) Du coup, on a peut-être moins besoin d'un large palier, d'une compagnie ou d'un atelier que d'un simple point de contact, pas plus de surface que celle couverte par un baiser ou une parole échangée, pour vraiment comprendre cette aventure, prendre conscience que nous sommes tous porteur d'un semblable laboratoire et surtout sentir qu'il n'en tient qu'à chacun de le déployer hors de soi comme on déroulerait une large langue pour en faire un tapis d'entrée<sup>76</sup>.

Bien que l'artiste et les participants souhaitent l'ouverture au plus grand nombre de possibilités, il faut reconnaître que *Darboral* survient tout de même *quelque part*. Nous retiendrons que ce passage de l'artiste entre l'espace public et privé ne semble nullement constituer un frein à sa création, au contraire ; nous interprétons plutôt ces

---

<sup>74</sup> Marc Augé. *Non-lieux Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, 1992.

<sup>75</sup> Fraser et Lafortune. *Gestes d'artistes*, p. 48.

<sup>76</sup> Guerrera, Ninacs et al. *Massimo Guerrera. Darboral (ici, maintenant, avec l'impermanence de nos restes)*, p. 44-45.

déplacements comme une diversification des territoires à explorer pour Massimo Guerrera.

### 5.3— Iwona Majdan dans votre cuisine

Iwona Majdan a choisi de s'inviter au domicile des gens qu'elle approche dans un but bien particulier; elle aurait pu les inviter chez elle, mais le facteur de risque inhérent au projet n'aurait pas été le même. Ce risque est d'ailleurs assumé par les deux parties prenant part au projet : d'une part, l'artiste, qui ne connaît pas les participants, met en jeu sa propre sécurité et d'autre part, les hôtes, qui ne la connaissent pas non plus, ouvrent large les portes de leur lieu de résidence. Ce faisant, chacune des parties accepte de se placer en situation de vulnérabilité. Il faut toutefois relativiser les choses et souligner que le niveau de risque est étudié; les candidats choisis par l'artiste n'ont pas exactement une mine patibulaire et Iwona Majdan n'a pas un physique très menaçant non plus. Cependant, Liz Archinvole, une des participantes, raconte les réserves de son conjoint à prendre part au projet : « At first, he had reservations. He tried to think of all the ways we could get ripped off. But once he realized we couldn't, he agreed <sup>77</sup> ». Ann, une participante du souper du douze décembre, s'est demandé si Martin, le fiancé d'Iwona, n'était pas un tueur en série (Figure 13). Des membres de son entourage lui ont conseillé de s'assurer que l'artiste mangeait la nourriture préparée avant les autres convives et ils ont même passé un coup de fil pour vérifier si tous

---

<sup>77</sup> Luma Muhtadie. "You don't know me, but I'd like to cook you dinner," *The Globe and Mail*, 16 octobre 2004, p. R1.

étaient encore vivants<sup>78</sup>. Ces témoignages, qui peuvent sembler excentriques ou exagérés, illustrent pourtant les préoccupations et le sentiment de vulnérabilité que ressentent certains hôtes du *Dinner Project*.

C'est ainsi que l'atelier de création d'Iwona Majdan s'est déplacé d'un dimanche à l'autre dans autant de cuisines qu'il est possible d'imaginer : celles d'appartements désordonnés comme celles de loft luxueux, celles de maisons en banlieues comme celles d'un couvent rénové<sup>79</sup>. Ne connaissant pas l'équipement disponible et l'état des lieux, l'artiste apportait toujours au moins une poêle à frire et quelques ustensiles (Figure 14). Spatules et louches remplaçaient brosses et pinceaux. Munie de son matériel de création, Iwona Majdan investissait ces lieux d'intimité. Pénétrer en la demeure des gens est un moyen pour l'artiste de tenter de franchir les barrières qui séparent les humains : « *The Dinner Project* was born out of a curiosity to cross these barriers; the desire to get closer to people, to enter their private lives, to get inside their homes<sup>80</sup> ». Peut-être la façon dont nous habitons notre domicile ou que nous rangeons notre vaisselle révèle-t-elle un côté de notre caractère... En traversant le seuil de la porte des participants, Iwona Majdan fait le pari que les gens seront plus enclins à révéler leur personnalité ou, à tout le moins, plus à l'aise d'échanger dans une atmosphère connue, dans un espace qui leur est familier.

---

<sup>78</sup> Site Internet de l'artiste, [www.thedinnerproject.com](http://www.thedinnerproject.com), consulté en mai 2007.

<sup>79</sup> Muhtadie. "You don't know me, but I'd like to cook you dinner," p. R12.

<sup>80</sup> *Ibid.*, p. R1.

#### 5.4— François Morelli ou l'étranger en périple

L'œuvre *Home Wall Drawing* n'aurait pu être réalisée à Montréal, lieu de résidence de l'artiste. C'est volontairement que François Morelli choisit de s'exiler en France pour créer ce projet. Être en des lieux étrangers est essentiel afin de se positionner dans une situation d'inconnu. L'artiste désire rencontrer l'*autre* et devenir *autre* à la fois. Aux dires du créateur, « lorsque nous sommes ailleurs, coupés de nos racines, nous sommes plus dépendants des autres. Nous ne sommes pas *autre* de la même manière chez soi qu'à l'étranger. À Montréal, plusieurs me connaissent et les gens que j'aurais pu rencontrer auraient peut-être entendu parler de moi ou de mon travail.<sup>81</sup> » Le territoire d'action que détermine l'artiste se veut donc un terrain vierge où l'exploration des relations peut être totalement neuve. L'artiste ne craint pas de se mettre en position de vulnérabilité.

François Morelli désire se faire inviter chez les gens, en leur demeure, pour diverses raisons. Cette façon de faire lui permet tout d'abord d'entrer en contact avec leur quotidien, source d'inspiration pour le créateur. L'artiste explique aussi : « Investir les lieux privés des gens me permet peut-être de créer des relations d'une plus grande intensité que ne le permettrait l'espace public. Les gens ne se révèlent pas nécessairement davantage autour d'une table mais ils le font différemment. Il devient facile de découvrir et de nommer nos ressemblances et nos différences.<sup>82</sup> » Ainsi, François Morelli recherche un certain degré d'intensité et d'authenticité que l'espace

---

<sup>81</sup> Entretien avec François Morelli, 14 février 2007.

<sup>82</sup> *Ibid.*

privé rend possible. Ceci pourrait se rapprocher de l'observation de Patrice Loubier et d'Anne-Marie Ninacs à l'effet que l'art relationnel opère davantage à un niveau individuel qu'à large échelle<sup>83</sup>.

Investir l'espace privé des gens n'est donc pas un choix anodin. François Morelli veut marquer les lieux de son passage et inscrire les moments de rencontre. La cuisine, le salon, le corridor — enfin toutes les pièces constituant le corps de la maison — sont autant d'endroits qui peuvent accueillir la relation tout comme le dessin tamponné de l'artiste. L'assemblage des mots *œuvre relationnelle* et *œuvre in situ* peut sembler, de prime abord, incongru mais c'est pourtant bien ainsi qu'est constitué *Home Wall Drawing* ; la jonction de l'immatérialité et de l'éphémère d'une relation avec l'incarnation très concrète, dans des lieux définis, d'une œuvre tangible. L'éléphanteau rouge habitant les combles d'une maison à Dallet ne pourrait être ailleurs qu'à cet endroit précis ; le repas de pâtes au curry de girolles du 26 mars 2004 à la table de Sylvie Baduel et Jacques Malgorn est désormais chose du passé (Figure 15) et (Figure 16).

Le CD-ROM témoignant des vingt-deux repas démontre clairement la conception qu'a François Morelli des lieux constituant *Home Wall Drawing : cuisine et repas, atelier et dessin* sont les icônes qui nous permettent de naviguer à travers le disque<sup>84</sup>. La cuisine et l'atelier sont tous deux des lieux de travail où chacun élabore son œuvre : les hôtes

---

<sup>83</sup> Loubier, Ninacs et al. *Les commensaux: Quand l'art se fait circonstances / When Art Becomes Circumstance*, p. 14.

<sup>84</sup> Morelli, *Home Wall Drawing - L'art de manger*, Limoges, 2004, CD-ROM.



préparent leurs ustensiles et leurs aliments pendant que Morelli organise ses tampons et ses encres (Figure 17) et (Figure 18). L'atelier de l'artiste est évidemment un lieu temporaire organisé pour les circonstances. Le repas et le dessin témoignent des lieux où les œuvres ont pris place : la table où le repas a été consommé et le mur où le dessin a été estampillé (Figure 19), (Figure 20), (Figure 21), (Figure 22) et (Figure 23). Ces différents espaces ne sont clos en aucun moment, chacun pouvant aller librement d'une pièce à l'autre pour voir, questionner et discuter autour des œuvres en devenir que sont ce repas qui mijote et ce dessin en cours de réalisation.

Il existe deux moments où *Home Wall Drawing* est passé de l'espace privé à l'espace public. Au mois de juin 2004, François Morelli présente une exposition à Limoges retraçant les étapes de son parcours à travers la France. Il y présente une installation d'assiettes en porcelaine tamponnées qu'il a réalisées à l'atelier des Arts du Feu de l'École Nationale Supérieure d'Art de Limoges-Aubusson, un très grand dessin mural ainsi qu'une projection en continu de plus de deux cents images relatant l'expérience des vingt-deux repas (Figure 24) et (Figure 25). On montre aussi, pour chacun des repas, une réflexion sur l'expérience de l'artiste, les croquis à l'aquarelle du plan de table, du plan de la maison et du dessin mural ainsi qu'une photographie de l'œuvre terminée. L'exposition vise à faire connaître au grand public les œuvres réalisées dans l'intimité des foyers français. Ces images et descriptions de repas ne permettent évidemment pas d'apprécier l'œuvre de la même manière que si le regardeur en avait fait l'expérience *in situ*, ce qui démontre avec justesse le côté éphémère de l'art relationnel.

Lors du vernissage, Morelli remet aux invités une assiette en carton tamponnée dont ils pourront se servir pour mettre la nourriture présentée en buffet (Figure 26). L'artiste décrit ce moment comme une action performance qu'il nomme *L'art à manger*. Cette expérience constitue, d'une certaine manière, un prolongement de *Home Wall Drawing* ; le convive, s'il le désire, peut quitter la galerie Lavitrine avec une œuvre où il a demandé à l'artiste d'imprimer au dos de son assiette des motifs variés tels une abeille, une guitare ou un ciseau. Le repas, partagé avec l'artiste et l'ensemble des convives, peut s'apparenter à ceux vécus en privé à la différence qu'ici le récepteur n'a pas participé à son élaboration.

Un des thèmes que l'artiste a voulu explorer lors de ce vernissage et de son exposition est celui de la perception qu'ont les gens des arts visuels et des arts décoratifs. La galerie Lavitrine est située entre deux boutiques vendant de la porcelaine fabriquée à Limoges. Le tampon utilisé comme signature sur la porcelaine de Limoges devient motif visuel sur les assiettes formant l'installation en galerie (Figure 27). La mise en relation de ces deux univers — l'un dit commercial et l'autre dit à vocation *artistique* — soulève les questions de hiérarchisation des différentes formes d'art.

Le 30 septembre de la même année, François Morelli clôt le cycle *Home Wall Drawing* par un buffet dînatoire à la résidence du Délégué général du Québec à Paris où il invite tous les participants qui ont pris part au projet. Le chef cuisinier Ismael Osorio prépare un menu élaboré tandis que, pour une dernière fois, l'artiste imprime une enfilade d'urnes. L'objectif visé par cette ultime réunion est de présenter le CD-ROM relatant

les vingt-deux repas et d'en offrir une copie à ces individus qui, maintenant rassemblés autour d'un projet commun, forment une nouvelle communauté. Le lieu de cette rencontre est singulier. François Morelli décrit la Délégation générale du Québec comme un *chez-soi* à l'étranger<sup>85</sup>. En effet, peu de lieux publics, mis à part les ambassades, peuvent susciter à la fois ces sentiments contraires de familiarité et de dépaysement. L'organisation de cette rencontre a aussi quelque chose de particulier ; c'est en conversant avec une personne travaillant au Musée d'art moderne de la ville de Paris que Clément Duhaime, alors Délégué général, a appris l'existence du projet de François Morelli. La dernière réunion s'est donc amorcée de la même façon que les précédentes, c'est-à-dire par le bouche-à-oreille. Le passage de la sphère privée à la sphère publique s'est fait ici presque naturellement. François Morelli a ainsi pu retourner l'invitation à ses hôtes comme cela se fait couramment hors des sentiers artistiques. Le CD-ROM permet aux participants, ainsi qu'à de nouveaux récepteurs, de voyager dans l'espace et dans le temps de l'œuvre. Si les lieux de *Home Wall Drawing* sont parfois publics mais principalement privés, le CD-ROM, lui, ouvre la voie à une nouvelle dimension de l'œuvre, celle du lieu virtuel.

---

<sup>85</sup> Entretien avec François Morelli. 14 février 2007.

## ***Chapitre 6.— Partage des rôles de la création : où hôtes et convives mettent ensemble la main à la pâte***

Du geste parfois farouche et hésitant d'un passant à l'implication totale et sans réserve d'un participant, l'œuvre relationnelle se construit. La multiplicité conjuguée des attitudes, des comportements et des actions des récepteurs forge peu à peu l'œuvre. Échelonnée sur une courte journée ou sur la longueur d'une année, les interventions des participants s'additionnent pour former un amalgame savamment organisé par l'artiste. Si l'implication du récepteur est fondamentale à l'avènement de l'œuvre relationnelle, il faut tout de même garder en tête que l'artiste conserve le premier rôle de la création; c'est lui qui est responsable de la mise en place des conditions qui favoriseront la participation indispensable du public. Mais, de la même façon que l'on ne peut obliger quelqu'un à manger, on ne peut forcer la collaboration des récepteurs : certains considéreront l'invitation à l'œuvre avec dédain quand d'autres la convoiteront avec envie. Ces attitudes peuvent aisément être comparées avec celles que l'on peut éprouver devant la nourriture; pour un même plat, des gens éprouveront un dégoût affirmé et d'autres désireront le dévorer goulûment.

Ces différentes réponses aux propositions de l'œuvre seront ensuite agencées par l'artiste. Souvent, plusieurs réactions seront retenues pour faire partie de l'œuvre finale, parfois, quelques-unes seront mises de côté — temporairement ou définitivement. Cet environnement de liberté, qui caractérise l'œuvre relationnelle, vaut autant pour le participant que pour l'artiste.

### 6.1— À la manière d'un *potluck*

Pendant les six heures qu'a duré *s(us)taining*, Devora Neumark n'a presque jamais été seule. L'artiste a, bien sûr, contacté familles et amis pour l'accompagner à un moment ou l'autre de la journée, mais ces connaissances ne constituent pas l'essentiel du public qui a participé à l'œuvre. Les quelques photographies de *s(us)taining* nous montrent des gens en conversation avec l'artiste mais elles ne peuvent révéler la nature et l'ampleur de l'implication du public au projet; seules les histoires racontées par Devora Neumark peuvent en témoigner<sup>86</sup>.

Une femme, comprenant la souffrance de l'artiste et la symbolique entourant son geste, proposa : « Sais-tu que la betterave ne saigne jamais autant que lorsqu'elle est cuite ? Laisse-moi bouillir ces légumes et tu verras combien ils saigneront pour toi. » Partant pour une longue marche avec son chandail rempli des racines pourpres, elle revint quelque temps plus tard avec un chaudron plein des betteraves violacées. Pour Devora Neumark, l'action du feu avait, une nouvelle fois, intensifié la couleur des choses...

Un groupe de jeunes étudiants de l'école du quartier, intrigués et curieux, demandèrent : « Mais qu'est-ce que tu fais-là ? ». Et l'artiste d'expliquer le feu allumé, fatalement, une septième fois par un pyromane que les autorités n'ont pas su arrêter. Indignés et souhaitant qu'une telle chose ne se reproduise plus dans leur communauté, les adolescents proposèrent d'apporter des betteraves dans leurs familles pour les manger en partageant son histoire. Devora Neumark a alors ressenti la cohésion au sein

---

<sup>86</sup> Les histoires qui suivent proviennent de l'entretien avec l'artiste, tenu le 8 mai 2007.

du groupe et surtout son inclusion dans la communauté : « I was one of them ! » raconte-t-elle. L'esprit de revendication et de solidarité, exprimé ce jour là par ces jeunes du quartier, apporte une dimension particulière à l'œuvre.

Une femme ayant côtoyée l'artiste au moment de leurs grossesses communes apporta à Devora Neumark une branche de prunier fleurie en lui disant : « I am bringing a bit of nature to your culture. » Cette femme, qui a malheureusement perdu son fils peu de temps après sa naissance, avait planté un prunier en geste de commémoration; l'arbre fruitier produisait pour la première fois ses fragiles fleurs blanches (Figure 28). L'expérience partagée de la perte mais aussi de l'espoir marque à sa façon *s(us)taining*.

Un touriste sud-américain, qui marchait au hasard des rues, s'arrêta puis sortit son cahier de croquis pour esquisser cette scène d'une femme pelant sans relâche une énorme quantité de betteraves; pour parfaire son dessin, il prit des pelures de betteraves avec lesquelles il colora son esquisse. Il existe donc, probablement, quelque part, un dessin de *s(us)taining*, témoignage de deux artistes ayant partagé pour un instant leurs préoccupations et un même matériau.

Un commerçant d'origine chinoise, qui tenait boutique près de là, expliqua à Devora Neumark : « Même dans le deuil, il faut trouver une façon de célébrer la vie. » Il lui proposa alors de cuisiner une recette à saveur asiatique avec les betteraves afin de pouvoir l'offrir aux participants à *s(us)taining*. Derrière sa boutique, avec des moyens de fortune, l'homme prépara donc une soupe qui fut servie au public de l'œuvre. La

betterave d'abord utilisée comme matériau symbolique retrouve sa fonction première de denrée comestible contribuant ainsi à la dissolution des frontières entre l'art et la vie.

Toutes ces histoires, et bien d'autres encore, forgent *s(us)taining*. Peu de traces matérielles peuvent en témoigner, mais elles ont bel et bien existé. Un à un, les participants ont façonné l'œuvre, à leur manière, avec les matériaux dont ils étaient porteurs.

## 6.2— Cuisiner sans livre de recettes

La plus grande liberté règne autour du *Darboral* de Guerrera. Contrairement à *Porus*, aucun contrat n'est signé, ni d'engagement requis de la part du participant. Les invités conviés aux rencontres de *Darboral* sont totalement affranchis. En fait, la première liberté réside dans le choix laissé aux spectateurs d'entrer ou non dans l'univers de l'œuvre. Le seuil franchi, rien n'empêche le retour sur ses pas. Une fois à l'intérieur, toutes les postures sont acceptées, voire même souhaitées puisque de cette variété d'attitudes naissent les différentes possibilités de *Darboral*. Hélène Matte, témoin de la présentation de l'œuvre au Musée national des beaux-arts de Québec, raconte :

Alors que certains passent à l'intérieur de *Darboral* sans se risquer, de peur de quitter leurs chaussures, certains reculent parce qu'ils détestent le remugle sinon les formes, ou font des allergies aux noix; plusieurs passent tout droit parce qu'ils croient le montage de l'exposition toujours en chantier; d'autres enfin s'aventurent dans la pièce du musée. Les plus attentifs caressent les surfaces, feuilletent les spicilèges de poèmes, de photos, de dessins et, inspirés par ces images, ils retournent expérimenter les objets et les gestes qui ont

marqué leur curiosité. (...) Ceux-ci s'approprient scrupuleusement les bidules : les mutilent, éparpillent les graines, déforment les masses molles, égratignent les finis satinés. Leurs gestes ne sont pas déterminés par l'environnement mais par une motivation intérieure : celle qui veut justement se libérer du statut de spectateur ou de public et qui se venge d'un passé artistique promu à la seule contemplation<sup>87</sup>.

De la plus timide incursion à l'investissement le plus débridé dans l'œuvre, la participation marque *Darboral*. L'intervention hésitante d'un spectateur réservé n'a pas moins d'importance aux yeux de l'artiste que l'implication enthousiaste d'un participant exubérant (Figure 29). Ces divers degrés d'implication peuvent témoigner d'une certaine réalité des relations possibles au sein de toute communauté; tous ne s'investissent pas avec la même intensité dans la réalisation d'un projet commun.

L'amalgame que forme l'imbrication des corps individuels en un corps commun intéresse Massimo Guerrera depuis longtemps. Déjà en 1995 avec *La Cantine*, l'artiste explorait les relations communautaires possibles entre plusieurs individus se regroupant librement autour d'une œuvre. Dans un article traitant principalement d'art relationnel, Jean-Ernest Joos explique ce rapport du singulier au collectif : le regroupement d'individus autour d'une œuvre ne résulte pas nécessairement en un collectif centralisé et homogène, mais fait plutôt ressortir leurs insuffisances et leurs dépendances<sup>88</sup>. En parlant des dessins issus de *Porus*, il propose la lecture suivante :

(...) les hybridités résultent en fait dans des soustractions d'identité. Ainsi, le travail sur la gémellité où il apparaît

---

<sup>87</sup> Hélène Matte. "Darboral : délimiter l'inimitable," *Inter*, n° 84, printemps 2003, p. 63.

<sup>88</sup> Jean-Ernest Joos. "Communautés et relations plurielles : dialogue entre les philosophes et les artistes," *Parachute*, n° 100, octobre-novembre-décembre 2000, p. 47.



clairement que deux font moins qu'un. Deux corps atrophiés collés et liés ensemble par leur dépendance « amoureuse » et jouissante qui ne font que redoubler leur incomplétude<sup>89</sup>.

Cette réflexion pourrait tout aussi bien s'appliquer à plusieurs dessins de *Darboral*; pensons, entre autres, à celui où deux êtres s'embrassent dans un baiser fusionnel, leurs langues et leurs chevelures entremêlées ne faisant plus qu'un (Figure 30). Ou encore, à cette autre représentation d'un homme assis, bras ouverts laissant pénétrer ou émaner plusieurs autres corps minuscules; ces petits humains semblent vivre grâce à leur ancrage au corps principal en même temps qu'ils lui insufflent la vie (Figure 31).

Cette réflexion, qui va dans le sens du retrait, de la soustraction pourrait tout aussi bien aller dans le sens opposé, c'est-à-dire dans celui de l'ajout ou de l'addition. Dans le même article, Jean-Ernest Joos poursuit son analyse avec l'œuvre de Rirkrit Tiravanija, un artiste qui explore aussi l'art relationnel à l'aide de la nourriture. Cette fois, il affirme : « Briser l'unité du corps singulier, ce n'est rien de moins que multiplier ses *possibilités relationnelles*<sup>90</sup>. » Et encore : « Il s'agit de créer des relations *entre* les membres, à ce point précis où l'origine du rassemblement s'estompe pour laisser les participants inventer entre eux des formes de liens, dans un espace ouvert par l'œuvre, mais en même temps laissés indéterminés<sup>91</sup>. » Multiplier, créer et inventer; cette terminologie va davantage dans le sens de l'accroissement que dans celui de la diminution. *Darboral* peut aisément se retrouver dans cet axe de réflexion puisque le projet tout entier repose sur des rencontres encore à faire, à inventer et à explorer.

---

<sup>89</sup> *Ibid.*, p. 48.

<sup>90</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 50.

Chaque nouvelle relation entre l'artiste et les participants ajoute à l'expérience de l'œuvre. En fait, la contribution des adhérents, cette part que l'autre apporte à *Darboral* est fondamentale. Lorsqu'il évoque le lien avec son public, Massimo Guerrera affirme :

Ce travail parle autant de l'absence que de la présence du corps de l'autre, probablement de sa recherche. Cette ergonomie temporaire rend compte de la fluidité de nos rencontres, comme dans ces corridors urbains où l'on peut croiser par hasard un ami ou une amie future ou en devenir qui, comme deux cellules dans une artère, décide de se joindre pour un instant, ou dans les trompes où quelques gamètes se rencontrent dont on ne saura pas précisément l'évolution, la suite de ce qui deviendra de cet amalgame<sup>92</sup>.

Le regard que nous pouvons porter sur l'œuvre de Massimo Guerrera peut aussi bien aller dans un sens ou dans l'autre, du retrait à l'ajout, de l'absence à la présence. *Darboral* est construit un peu de la même manière qu'une sculpture; parfois on y ajoute de la matière, d'autres fois on en retire. La différence ici réside dans le fait que l'artiste a choisi la relation comme matériau principal.

---

<sup>92</sup> Fraser et Lafortune. *Gestes d'artistes*, p. 49.

### 6.3— Autant de convives, autant de saveurs...

Bien que l'artiste approche les gens en leur proposant de cuisiner un repas gastronomique, Iwona Majdan espère leur participation active à l'élaboration du repas. L'artiste apporte les victuailles pour sustenter les convives, mais ne fournit pas l'alcool. Voilà donc une première opportunité de collaboration pour les participants. Il est de notoriété publique qu'un apéritif alcoolisé est souvent utile pour délier les langues et détendre l'atmosphère... L'artiste s'intéresse aux efforts déployés par les convives lors de la préparation du repas : « Je m'attends à un échange, et non pas à devoir servir les gens et les amuser toute seule. Il faut savoir se respecter soi-même et respecter les autres.<sup>93</sup> » Cet échange, que souhaite Iwona Majdan, pourrait trouver un écho dans la dynamique du don au sens où l'entend Marcel Mauss. L'anthropologue, dans un célèbre essai publié en 1923-1924<sup>94</sup>, expliquait comment les dons, actes théoriquement volontaires, entraînent finalement l'obligation de réciprocité : dans un échange entre deux groupes, « il y a l'obligation de donner, de recevoir et enfin de rendre<sup>95</sup>. »

Évidemment, cette dynamique du don ou de l'échange n'est pas comprise de la même façon par tous les participants. Il est arrivé à quelques reprises que des convives se comportent de manière décevante aux yeux de l'artiste : « I've had a few people treat

---

<sup>93</sup> Martina Djogo. "The Dinner Project. Les festins d'Iwona," *Voir Montréal*, 19 au 25 août 2004, p. V4.

<sup>94</sup> Marcel Mauss. "Essai sur le don. Formes et raisons de l'échange dans les sociétés archaïques," *L'année sociologique*, n° 1, seconde série 1923-1924.

<sup>95</sup> André Akoun et Pierre Ansart. *Dictionnaire de sociologie*, Paris, Seuil, 1999, p. 157.

me like I was a caterer or something.<sup>96</sup>» Suite au repas du vingt-et-un novembre, une participante s'est épanchée longuement sur le site Internet :

(...)After speaking with Mark and Claire about it, they agreed with me that the overall dinner project experience was second-rate and uninspiring. I anticipated a lot more from the experience. I thought you would had been more prepared with interesting questions for your hosts or games to help us get to know each other better. (...) I also disagree with your speech of vulnerability of coming to strangers homes. You showed up with 2 guys !!! (...) I don't think you are being true to your project by doing this. (...) You spoke about how you don't bring the alcohol or do the dishes because you can not do everything and the sharing must work both ways. I disagree with this. We are in fact doing YOU a huge favour. We are helping YOU with YOUR project. We are allowing YOU into OUR HOME trusting you not to poison us with your food, ruin our things, make a mess, etc. (...) I think that you are taking much more than you are giving<sup>97</sup>(Figure 32).

Ces expériences sont l'occasion pour Iwona Majdan d'analyser ses propres réactions ; la déception liée à un rendez-vous manqué peut être un sentiment aussi riche à explorer que l'engouement suscité par une nouvelle rencontre.

Heureusement, *The Dinner Project* compte plus de réunions positives que l'inverse (Figure 33). Fréquemment au cours des repas partagés, des moments de malaise ont été ressentis de chaque côté de la table, mais ces situations prévisibles sont exactement ce que l'artiste cherche à explorer. Des convives du repas tenu le onze juillet expliquent :

There were those moments, particularly early on, when every one, inevitably, felt uncomfortable, when a sudden silence descended. But mostly, it was very natural, free-flow, close conversation, rather than what strangers usually talk about.

---

<sup>96</sup> Muhtadie. "You don't know me, but I'd like to cook you dinner," p. R12.

<sup>97</sup> Site Internet de l'artiste, [www.thedinnerproject.com](http://www.thedinnerproject.com), consulté en mai 2007.

(...) Yes, there were moments when I felt uncomfortable/self-conscious, but this was no different from other social situations, that is, having conversational friends over.<sup>98</sup>

Ces zones où il est possible de ressentir à la fois le rapprochement et la distance entre les êtres sont des territoires qu'Iwona Majdan a sillonné couramment pendant l'année qu'a duré *The Dinner Project*. Il est même arrivé, à quelques occasions, que des participants se lancent dans des confidences très personnelles, comme s'ils voulaient compenser pour les moments de silence survenus auparavant. L'artiste remarque: « I sometimes feel it's crazy that this person is sharing these intimate details with me — a complete stranger. They're telling me things they may not have told their closest friends. »<sup>99</sup>

Ces moments de révélations intimes demeurent cependant rares et les échanges conviviaux constituent plutôt la majorité des rencontres. Le témoignage de Gharbi, un des convives du *Dinner Project*, pourrait résumer de belle façon l'esprit dans lequel plusieurs des participants ont envisagé leur contribution au projet : « That's the key moment, when you start to cook with her. That's when you get involved in *The Dinner Project*. »<sup>100</sup>

---

<sup>98</sup> Susan Schwartz. "Dinner with strangers," *The Gazette*, 9 août 2004, p. D1.

<sup>99</sup> Muhtadie. "You don't know me, but I'd like to cook you dinner," p. R12.

<sup>100</sup> *Ibid.*

Cette implication des participants à la réalisation de l'œuvre, quoique primordiale, demeure ponctuelle. L'artiste explique ainsi l'importance et les positions de chacun des intervenants :

The participants in the project are essential. The art is in the encounters that take place between people. Having said that, the participants have a temporary position within the project, they are present at one dinner, and they may reappear at the reunion dinner. I, on the other hand, am present at each of the dinners, and I instigate for each of the encounters to take place. I am the thread that connects each of the experiences. To summarize, I would say each of us (myself as creator) and participants hold different positions of importance. The focus remains on what I experience, what gets played out for me personally, as I engage with others.<sup>101</sup>

Sans diminuer l'importance des participants dont l'expérience de l'œuvre ne dure qu'un moment, Iwona Majdan veut surtout mettre à l'avant-plan sa propre expérience qui s'échelonne sur une année complète.

#### 6.4— Un chef et ses cuistots

Pour son projet *Home Wall Drawing*, François Morelli ouvre large les portes de la collaboration. En fait, il laisse entièrement le choix du dessin qu'il réalisera à son hôte. Cette ouverture le conduit généralement vers deux chemins opposés. Dans le premier cas de figure, le récepteur de l'œuvre lui retourne le choix final du dessin mural à faire. L'artiste favorise alors souvent des motifs liés à la domesticité, thème privilégié par Morelli pour son rapport au quotidien. Ainsi, le motif de l'urne est représenté dans

---

<sup>101</sup> Correspondance avec Iwona Majdan. juin 2007

plusieurs cas, seul, couplé ou en enfilade. Viennent ensuite le choix des couleurs et des tampons utilisés pour créer le motif ; encore une fois, l'artiste propose au récepteur de l'œuvre de s'impliquer dans les choix à faire. De la même façon, il arrive que ces choix soient retournés vers l'artiste. Les couleurs disponibles pour ces dessins imprimés à l'encre soluble à l'alcool sont les trois couleurs primaires auxquelles s'ajoute le noir. Les motifs des tampons sont extrêmement variés ; ils ont été élaborés à partir de dessins personnels de l'artiste ou d'images connues de l'histoire de l'art et de l'histoire des sciences (Figure 34). Cette collection de plus de cent tampons modulaires évolue depuis 1993. On y retrouve des motifs végétaux, des instruments médicaux, des articles de jeux, des figures humaines ou animales, bref, une panoplie hétéroclite qui offre l'embarras du choix au récepteur de l'œuvre. C'est donc de cette façon, plus ou moins dirigée, que François Morelli réalise ses dessins en impression murale lorsqu'on lui laisse le libre choix.

Un des aspects où le récepteur de l'œuvre laisse rarement le choix à l'artiste concerne l'emplacement du dessin mural. L'hôte a généralement décidé à l'avance du lieu où il voudrait voir apparaître ce dessin. Comme le motif est fixe - on ne déplace pas l'œuvre de François Morelli comme on pourrait le faire habituellement pour n'importe quel autre tableau - et parfois omniprésent dans certains espaces, le choix du lieu devient un élément important. Voir une œuvre, quotidiennement, dans un lieu d'intimité, comme une chambre à coucher, n'a pas la même résonance que dans un espace de passage, comme un corridor par exemple. Les endroits choisis par les hôtes sont donc extrêmement variés allant du hall d'entrée au salon en passant par des combles ou

même des descentes d'escalier (Annexe A. Tableau 1). L'emplacement privilégié doit être approuvé par l'artiste qui doit parfois composer avec certaines difficultés liées à la demande. On peut aisément imaginer les acrobaties nécessaires à la réalisation d'un motif au plafond... (Figure 35).

Ceci nous amène au deuxième cas de figure où le récepteur de l'œuvre prend une part active dans le processus décisionnel. La moitié des vingt-deux dessins muraux ont été conçus de cette manière. C'est ainsi que l'on retrouve dans *Home Wall Drawing*, divers motifs suggérés par l'hôte tels un éléphant, un lamantin, un chien ou une tortue. Les motivations derrière ces choix sont aussi variées que peuvent l'être les tampons de François Morelli ; l'éléphant fait écho à une collection des propriétaires, le lamantin rappelle le monstre du lac St-Jean à un couple en exil, la tortue évoque le souvenir d'un voyage mémorable pour une jeune femme. Ici, l'œuvre se charge d'un double sens ; le premier, rattaché par exemple à un souvenir, un rêve ou une passion, le second, lié à l'expérience nouvelle de l'art relationnel.

La situation de commande est plus manifeste dans ce deuxième cas de figure. En dictant, de façon plus ou moins précise, l'œuvre à réaliser, le récepteur s'implique davantage dans la création. Ce faisant, l'artiste doit céder une part de son autonomie dans le processus créatif. Le résultat final témoigne donc d'une réelle collaboration entre les intervenants.



La responsabilité des choix du motif, des couleurs et de l'emplacement revient au récepteur de l'œuvre mais la responsabilité de l'exécution demeure celle de l'artiste. Nous ne sommes évidemment pas dans un contexte de production publique où un large auditoire pourrait critiquer l'œuvre ou se prononcer sur ses qualités esthétiques, sa valeur hypothétique, voire même sa validité. L'œuvre créée sera défendue au sein du cercle restreint de l'hôte récepteur. Il n'est pas évident que tous apprécieront également la représentation d'une tortue dessinée au plafond d'une cuisine. Ce qui peut sembler intéressant, amusant ou intrigant pour certains peut tout autant susciter l'incompréhension ou le rejet pour d'autres. C'est la part de risque que doivent assumer les intervenants de *Home Wall Drawing*. Le récepteur assume au quotidien une œuvre qui habite ses murs, donc susceptible d'être vue par toutes les personnes passant en la demeure. Au fil du temps, son appréciation peut évoluer positivement ou négativement. L'artiste, lui, ne côtoie pas l'œuvre à tous les jours, mais elle demeure tout de même une partie intégrante de son corpus. Dans certains cas, il est possible que la figure choisie par l'hôte ne suscite pas un véritable engouement de la part de l'artiste, mais il accepte évidemment de *créer* selon les règles du jeu qu'il a lui-même fixées.

## QUATRIÈME PARTIE : LA TABLE EST MISE. L'ŒUVRE EST CRÉÉE

### *Chapitre 7.— Le second public de l'œuvre relationnelle. Quand il y en a pour deux...*

Nous appellerons le *second public*, les récepteurs qui doivent aborder l'œuvre relationnelle dans un autre moment que celui de sa réalisation initiale. Ce public, qui ne peut évidemment pas établir de contact direct avec l'artiste, appréhende l'œuvre via ses diverses formes plastiques. Il existe donc un décalage dans le temps et parfois dans l'espace par rapport à la première version de l'œuvre. Cette distanciation permet d'apprécier la contribution du premier public par le second. Fort est à parier, qu'en quelques occasions, certains participants se sont amusés à jouer les deux rôles.

De toute évidence, le second public ne peut accéder aux mêmes possibilités d'interventions que les premiers participants à l'œuvre relationnelle. Son rôle, nécessairement plus passif, s'apparente davantage à celui du spectateur tel que nous l'entendons habituellement. Ne pouvant profiter de l'expérience de l'œuvre et des éventuelles explications de l'artiste, ce second public, contrairement aux participants originaux, peut toutefois bénéficier d'une part achevée de l'œuvre. Les photographies, dessins ou vidéos que l'artiste conserve et choisit de présenter dans un deuxième temps sont le fruit de sa réflexion et l'aboutissement de son travail.

## 7.1— En avoir pour tous les goûts

Peu de gens, autre que ceux qui ont déambulé devant le 3619A Notre-Dame Ouest le 6 mai 1996, ont pu apprécier *s(us)taining*. En fait, il existe à ce jour seulement deux moments où des images tirées du projet ont été présentées à un second public. Quelques photographies ont été montrées lors d'une exposition collective<sup>102</sup> regroupant des documents relatant des œuvres performatives. Dans ce cas-ci, peu de choses sont à souligner puisque le public se retrouve dans l'habituelle situation du regardeur d'une œuvre plastique présentée en galerie.

Le second cas est plus complexe. À partir du mois de juin 1997, l'artiste a inséré 10 000 signets à l'intérieur de livres neufs ou usagés dans diverses bibliothèques et librairies où elle s'est arrêtée. Sur ce signet, l'on pouvait voir, d'un côté, le feu et la fumée montant de la demeure enflammée de Devora Neumark et de l'autre, un gros plan de ses mains pelant une betterave (Figure 36). Cependant, aucune mention du titre de l'œuvre n'apparaît sur le signet; seul un remerciement au Conseil des arts du Canada et au centre d'artistes Articule amène à penser qu'il s'agit là d'une œuvre d'art. En fait, cette suite à *s(us)taining* se nomme *Marked like some pages in a book*. Évidemment, cette seconde œuvre fonctionne différemment de la première; *s(us)taining* repose sur la présence de l'artiste tandis que *Marked like some pages in a book* est plutôt marquée par l'absence — l'absence de l'artiste et surtout de repères. La première œuvre, extrêmement bien circonscrite dans un espace délimité et un temps défini, offrait au

---

<sup>102</sup> *Acting Out – Passage à l'Acte*, à la galerie Christiane Chassay à l'automne 2000, présentait des photographies et des vidéos des œuvres performatives de Carl Bouchard, Martin Dufrasne, Diana Michener, Thérèse Mastroiacovo et Devora Neumark.

public l'occasion d'échanger avec l'artiste alors que la seconde œuvre se déployait — et se déploie peut-être encore — dans des dimensions « espace-temps » totalement ouvertes. Il est possible qu'au moment d'écrire ces lignes, ou encore dans dix ans, quelqu'un, quelque part, tombe par hasard sur un signet déposé dans un livre choisi par Devora Neumark. Les possibilités de lecture sont multiples : il se peut que le récepteur ignore totalement le signet et qu'il ne reconnaisse même pas son statut d'œuvre d'art. De même, il est probable qu'il s'y intéresse brièvement en appréciant les qualités esthétiques des images; il est aussi possible que ce récepteur soit interpellé par le rapprochement, à première vue, incongru des flammes et des mains pelant des betteraves et qu'il cherche à en savoir plus. Dans chacune de ces hypothétiques situations un certain degré d'opacité entoure l'œuvre, car il est quasi impossible pour le récepteur, à moins d'avoir préalablement eu connaissance de *s(us)taining*, de saisir les liens qui unissent les images reproduites au recto et au verso du signet. Assurément, ce mode de fonctionnement de l'œuvre est souhaité par l'artiste et rejoint les démarches similaires de ses collègues qui exercent eux aussi des *formes furtives* de l'art ainsi que les nomme l'historien de l'art et critique Patrice Loubier. En parlant, entre autres, des signets de Devora Neumark, l'historien affirme :

Au contraire de l'œuvre d'art public exposée à la vue de tous, ils ne s'adressent pas par principe à la communauté entière, mais visent à être activés par l'incidente curiosité que tel passant leur portera, selon le modèle des interactions inopinées que génère le mouvement brownien d'un nuage de particules au sein du milieu où il se diffuse<sup>103</sup>.

---

<sup>103</sup> Patrice Loubier. "Énigmes, offrandes, virus : formes furtives dans quelques pratiques actuelles," *Parachute*, n° 101, janvier-mars 2001, p. 101.

Pour notre part, ce qui retient notre attention dans l'œuvre de Devora Neumark, est la diversité des approches choisies par l'artiste pour communiquer avec différents publics. Un événement, l'incendie, entraîne un geste, peler des betteraves, et de là, diverses avenues de communication sont explorées par l'artiste : l'échange par la parole avec une communauté restreinte lors de l'intervention *s(us)taining*, la présentation des photographies en galerie puis la diffusion de signets dans une communauté plus large avec *Marked like some pages in a book*. Divers moyens d'expression qui apportent une richesse certaine à l'œuvre dans son ensemble.

## 7.2— Mettre son grain de sel

L'expérience du public qui aborde l'œuvre de Massimo Guerrera en spectateur est fort différente de celle des participants qui y prennent part, et cela même si cette participation est infime. Cela ne veut pas dire qu'ils ne peuvent apprécier *Darboral* à sa juste valeur, mais plutôt que leur expérience se situe à un autre niveau; en agissant sur l'œuvre, les participants peuvent l'influencer, transformer son contenu, modifier son sens ou concourir à son évolution tandis que les spectateurs passifs, eux, ne marquent pas l'œuvre par leur contribution personnelle. La différence de leur statut, moins engagé, amène forcément un regard plus détaché. Il peut même arriver que certains spectateurs, intimidés, se sentent mis en marge de l'œuvre comme le souligne Michel Hellman à propos de *Porus*, l'œuvre jumelle de *Darboral* :

Méditation sur le partage et l'échange, ces œuvres sont une démonstration plus intime de la complicité qui s'est inévitablement établie. Le spectateur est invité à partager

cette expérience, mais il peut aussi s'en sentir exclu, car l'œuvre a acquis une dimension très personnelle qui semble contenir un symbolisme qui lui échappe souvent<sup>104</sup>.

Évidemment, si ce sentiment était partagé par l'ensemble des spectateurs, l'artiste, qui recherche plutôt l'effet inverse, aurait sans doute modifié des éléments de sa pratique. Massimo Guerrera souhaite que *Darbora* puisse aussi être appréciée pour ses qualités formelles au même titre que d'autres œuvres plastiques :

Quand les gens ont vu *Darbora* à la Biennale en 2000, plusieurs ont demandé quand la fête avait eu lieu et s'ils auraient pu y participer. Ils avaient l'impression qu'un événement venait tout juste d'arriver quand la plupart des éléments avaient été créés dans l'année, en atelier. L'œuvre n'est pas seulement intéressante quand le spectateur l'investit physiquement, elle est constituée de plusieurs temporalités et l'une d'elle fonctionne avec un certain décalage. En fait, la plupart des œuvres fonctionnent de cette façon; le spectateur survient presque toujours après le moment de création. On ne dit pas à Nan Goldin, « mais je n'étais pas là... » Il est important que les spectateurs puissent, eux aussi, expérimenter leur propre temporalité en rapport avec l'œuvre. Cette conscience du temps *autre*, de l'absence comme de la présence, est un moment important<sup>105</sup>.

Jean-Ernest Joos s'est penché sur quelques œuvres d'art relationnel, dont celle de Massimo Guerrera, et, concernant leur réception, propose l'analyse suivante :

Il faut alors définir la relation de telle sorte que cette inclusion du tiers soit toujours possible, même si et surtout si cet autre est d'une différence radicale. Ainsi, ce qui se passe entre les passants-spectateurs est tout aussi important que la relation directe à l'œuvre ou à la performance. Il n'y a pas de raison de penser à priori que la relation entre les spectateurs ne sera que la reproduction d'une même relation. La réception fonctionne dans une structure relationnelle ternaire où viennent converger au moins trois relations singulières.

---

<sup>104</sup> Michel Hellman. "Massimo Guerrera et l'art de l'échange," *Le Devoir*, 21 février 2004, p. E6.

<sup>105</sup> Entretien avec Massimo Guerrera, 11 juin 2007.

Et la force d'une pratique artistique viendra de sa capacité d'engendrer des effets relationnels au-delà de la disparition de l'intervention initiale<sup>106</sup>.

À notre avis, cette réflexion s'applique particulièrement bien au travail de Guerrera. Nous pouvons en effet constater combien chacune des phases de *Darbora* est liée à la précédente et prépare en même temps la prochaine — l'élément liant ces différents moments de l'œuvre demeurant toujours la relation avec l'Autre. Les noms donnés à deux des expositions de *Darbora* sont évocateurs : *Darbora et la maintenance d'une plate-forme souple* ainsi que *Darbora et l'entretien patient d'un champ de pratique* nous indiquent que le travail de l'artiste s'inscrit dans la continuité. Massimo Guerrera a d'ailleurs expliqué dans un long texte de quelle manière son travail était constitué d'agencements différents, de répétitions, de ponctuations et de recommencements qui demandaient seulement à être transformés<sup>107</sup>. L'artiste dit vouloir « relier certains moments d'attention ». Cette toute petite phrase, à première vue anodine, nous rappelle l'immense intérêt de Massimo Guerrera pour les relations qu'entretiennent les hommes entre eux. Fort est à parier que ces moments d'attention s'adressent tout autant au spectateur discret qu'au participant engagé.

---

<sup>106</sup> Joos. "Communautés et relations plurielles : dialogue entre les philosophes et les artistes," p. 52.

<sup>107</sup> Massimo Guerrera. "Les Révolutions internes," *Conjonctures*, n° 39-40, 2005, p. 273.

### 7.3— Des convives virtuels

La seule façon d'aborder l'œuvre d'Iwona Majdan pour le public qui n'a pas eu l'opportunité de déguster ses créations culinaires lors de la réalisation du *Dinner Project* reste l'exploration du site Internet conçu par l'artiste. Chacun des repas y est répertorié par des photographies prises au courant de la soirée, des recettes ainsi que des témoignages de l'artiste et des participants au repas. Au mois d'octobre 2004, soit seulement trois mois après l'amorce du projet, le site avait reçu plus de cent cinquante mille visiteurs. Certains d'entre eux suivaient, au fil des semaines, le déroulement des repas d'Iwona Majdan comme d'autres suivent un feuilleton télé; certains épisodes présentaient des protagonistes enjoués et enthousiastes quand d'autres les montraient inquiets ou déçus.

Une section du site Internet est consacrée aux commentaires à saveur sociologique de Chris, un ami de l'artiste, autoproclamé *gourou social* et attitré à l'analyse du projet. Au fil des semaines, il présentait ses réflexions provoquées par l'évolution du *Dinner Project* (Figure 37). Au mois de juillet 2004, il fait le commentaire suivant au sujet du second public de l'œuvre : « I've been thinking of how I would approach *The Dinner Project* website if I were an outsider, not knowing anyone involved in the project. I'd probably think: Here I am, spying on this stranger named Iwona who is herself a spy who find her way into other people's lives.<sup>108</sup> » Un tel public « espion », presque voyeur, n'est pas sans rappeler les publics qui s'intéressent aux émissions de *télé-réalité* en forte croissance ces dernières années dans notre paysage télévisuel.

---

<sup>108</sup> Site Internet de l'artiste, [www.thedinnerproject.com](http://www.thedinnerproject.com), consulté en mai 2007.



L'engouement suscité par la diffusion du *Dinner Project* sur le site Internet fut tel — à ce jour, près de huit cent mille visiteurs l'ont consulté — que l'artiste a proposé une deuxième version de l'œuvre, *The Dinner Project phase 2*. Par l'intermédiaire du site Internet, les gens pouvaient s'inscrire comme hôte afin de recevoir des convives pour un repas ou encore comme invité potentiel. L'artiste, par le biais de son site Internet, devient en quelque sorte un intermédiaire et transfère ainsi son rôle de créateur à son public. Il n'est toutefois pas évident que les autres participants à cette seconde version de l'œuvre perçoivent leur rôle ainsi. Nous avons demandé à Thomas Pintal et Patricia Blackburn, un couple ayant organisé un de ces soupers, s'ils avaient eu l'impression de créer ou de contribuer à une œuvre d'art :

Aucunement... C'était bien plus une expérience à saveur psychosocial qu'autre chose. Nous croyons qu'une œuvre d'art aurait pu émerger de notre rencontre si nous avions eu à nous exprimer à travers un médium quelconque. L'expérience en soit nous a mis dans un contexte propice à l'éclosion d'une manifestation artistique mais nous pensons qu'en l'absence de guide ou d'objectif précis, nous en sommes restés à vivre une situation interrelationnelle inusitée<sup>109</sup>.

Tout comme pour certains participants à l'œuvre originale, la compréhension de la nature de l'œuvre demeure ambiguë; bien qu'ayant réalisé quelques photographies témoignant du repas, les participants estiment que, pour participer à la création d'une œuvre d'art, ils doivent concevoir un objet de leurs propres mains (Figure 38).

Dans le même esprit, à l'automne 2005, The Art Gallery of Hamilton a mis de l'avant un projet similaire avec la collaboration d'Iwona Majdan. Cette fois, les participants

---

<sup>109</sup> Commentaires recueillis auprès des participants au repas tenu en novembre 2004.

s'inscrivaient en tant qu'hôte ou invité en envoyant une carte postale adressée au musée qui coordonnait les rencontres. Cette troisième version de l'œuvre, nommée *Hamilton Dinner Project*, a été organisée dans le cadre d'une exposition sur la nourriture dans l'art<sup>110</sup>.

Les différentes versions de l'œuvre originale ont été rendues possibles grâce à la diffusion du *Dinner Project* sur Internet. S'il n'a pas pu se joindre véritablement à la table de l'artiste, le second public, intéressé et attentif aux préoccupations d'Iwona Majdan, a tout de même pu suivre l'évolution de l'œuvre et partager les réflexions de ses participants. D'une certaine manière, l'œuvre virtuelle a permis une prolongation de la dynamique de rencontre et d'échange qui est au cœur du projet artistique de Majdan.

#### 7.4— Des hôtes galeristes

Les participants à *Home Wall Drawing* de Morelli constituent le premier public de l'œuvre. Ce public, qui a pris une part active dans la création, poursuit son action dans la médiation de l'œuvre. En présentant leur dessin mural à d'autres publics, ils deviennent en quelque sorte galeriste ou conservateur d'une exposition permanente. Le CD-ROM nous permet de lire les témoignages de ces participants qui relatent leur

---

<sup>110</sup> L'exposition *The Feast : Food in Art* a eu lieu du 24 septembre 2005 au 31 décembre 2005 à l'Art Gallery of Hamilton.

expérience de cohabitation avec l'œuvre tamponnée. Ainsi, Francesca Trop, chez qui François Morelli a réalisé une œuvre représentant un duo d'urnes, raconte :

Cette œuvre m'a permis de m'approprier l'immeuble, de l'apprivoiser, de le faire mien, alors que j'avais l'impression depuis cinq ans que nous habitons Paris de ne pas vraiment être chez moi. Comme si la peinture était ma signature, ma marque. (...) Je suis très fière de posséder un bel objet de cette nature chez moi, comme si j'étais responsable de sa réalisation, alors que je n'ai rien fait d'autre que de prêter un mur. Enfin, je suis heureuse de pouvoir partager le souvenir de sa réalisation avec mes visiteurs. J'ai raconté la soirée à une anglophone à qui j'expliquais la technique du tampon en traduisant littéralement par le mot *tampon* qui se réfère exclusivement à l'objet d'hygiène féminin. J'ai compris mon erreur en lisant l'horreur dans ses yeux<sup>111</sup>.

Ce second public apprécie donc l'œuvre dans sa plasticité mais aussi par la narration et le discours qu'elle suscite. Autour de ces nouvelles discussions, l'œuvre se prolonge; son créateur est désormais absent mais le dessin mural permet la poursuite de l'expérience avec de nouveaux acteurs. Rappelons qu'Anne-Marie Ninacs a souligné cette capacité qu'a l'art relationnel de pouvoir générer du récit. La particularité de ce premier récit autour de l'œuvre relationnelle réside dans le fait qu'un des acteurs a eu une part active dans la création. Le récit prend donc une résonance toute particulière; le nouveau médiateur n'a pas seulement *vu* l'œuvre se faire mais a aussi *contribué* à sa réalisation. Ce discours, qui se rapproche du témoignage, confère à l'œuvre une valeur d'authenticité incontestable.

D'autres publics s'ajoutent évidemment à ces premiers regardeurs : il y a eu ceux de l'exposition de Lavitrine à Limoges à l'été 2004, puis ceux qui ont visité la galerie

---

<sup>111</sup> Morelli, *Home Wall Drawing - L'art de manger*

Optica à Montréal à l'automne 2006. L'éloignement dans l'espace et dans le temps amènent à penser que ces publics ne peuvent véritablement comprendre le contexte de création qui est à la base de *Home Wall Drawing*. Déjà entre Limoges et Montréal, les témoignages et les croquis des œuvres réalisées chez les gens avaient disparu pour ne laisser place qu'à l'œuvre graphique et sculpturale engendrée par *Home Wall Drawing*. Au risque de paraître un peu usé, le vieil adage « loin des yeux, loin du cœur » revêt ici un certain sens. L'expérience qu'ont pu faire les publics des expositions *Home Wall Drawing* se rapproche peut-être plus de celle liée aux expositions dites conventionnelles.

À notre avis, les publics qui découvrent l'œuvre par l'exploration du CD-ROM sont beaucoup plus à même de saisir la réalité de *Home Wall Drawing*. Nous l'avons déjà évoqué, l'artiste a conçu le cédérom de façon à ce que nous puissions voyager dans les divers lieux de réalisation des œuvres — atelier, cuisine, salle à manger, etc. — mais il a aussi inclus de nombreuses photographies témoignant des divers moments importants des rencontres : la préparation des aliments, l'élaboration des recettes, la consommation des repas, le choix des tampons, la réalisation des pochoirs nécessaires au dessin ainsi que l'œuvre terminée. À cela s'ajoute les croquis évoquant les plans de table et les œuvres situées sur un plan sommaire des demeures, la liste des invités et leurs témoignages, le menu consommé et même parfois la recette détaillée de certains plats cuisinés (figures 11 à 15). Bref, les publics qui abordent l'œuvre par ce médium ont à portée de main plusieurs éléments leur permettant de mieux apprécier *Home Wall Drawing* comme œuvre d'art relationnel.

## *Chapitre 8.— La pérennité de l'œuvre ou les photos souvenirs d'un repas*

Les questions relatives à la pérennité des œuvres relationnelles ne trouveront ici que des réponses partielles et ambiguës. Cela est peut-être attribuable à la difficulté de définir les formes définitives de l'œuvre; d'une part intangibles et éphémères et d'autre part bien concrètes, les multiples configurations que peut revêtir l'œuvre relationnelle rendent les analyses sur l'inéluctable passage du temps très hasardeuses. Même les photographies, vidéos et autres manifestations plastiques issues de l'œuvre relationnelle ont un statut équivoque qui oscille entre le document-témoignage et l'œuvre à part entière. Sur ces aspects, il est possible de faire un rapprochement entre l'art relationnel et la performance.

Les artistes qui choisissent cette pratique artistique ne semblent guère se préoccuper de la pérennité de leur œuvre; travailler à l'élaboration d'un art vivant qui pourrait avoir des répercussions sociales dans le temps présent s'avère plus important pour eux qu'assurer la survivance de l'œuvre. Tous les artistes interrogés sur la question ont mentionné l'importance du récit généré par le partage d'une expérience commune. Colliger ces multiples récits pourrait bien être l'une des laborieuses tâches de l'historien d'art qui voudrait assurer la continuité de l'œuvre relationnelle. Il serait cependant quelque peu naïf de penser que seule la transmission orale puisse garantir la pérennité de cette forme d'art.

### 8.1— *s(us)taining*. Quand les souvenirs s'envolent en fumée

La commémoration et les constructions historiques sont des thématiques que Devora Neumark explore depuis le début de sa pratique artistique<sup>112</sup>; l'incendie de sa maison a nourri les réflexions de l'artiste sur le sujet. Lorsqu'on lui demande si les photographies assurent la pérennité d'une œuvre comme *s(us)taining*, Devora Neumark répond avec force et conviction que les clichés demeurent, pour elle, des œuvres à valeur documentaire.

Les œuvres photographiques qui témoignent parfois de mes interventions artistiques sont une documentation d'un processus déjà vécu qui a sa valeur intégrale. S'il est vrai que ce type de photographie a un rôle important à jouer au sein de l'histoire de l'art contemporain, elle demeure pour moi secondaire et s'exprime d'une façon moins vitale dans ma pratique artistique. Il arrive parfois que je refuse qu'il y ait une documentation de certaines de mes œuvres, comme dans le cas de *Holding Ground*, afin de préserver le côté sacré des gestes échangés<sup>113</sup>.

Dans un numéro de la revue *Liberté* dont le thème était « Cette photo que je n'ai pas faite », Devora Neumark raconte les circonstances et les raisons menant à la décision de ne pas réaliser certaines photographies. Le lendemain de *s(us)taining*, l'artiste a constaté avec effarement combien ses mains, tâchées par l'oxydation du jus des betteraves, semblaient avoir été brûlées par le feu :

This trauma was too real to be a photograph, a documentation or in any way, representable. (...) I covered my hands, even from myself, for the next several days. This was trauma and traumatic memory without the capacity for social engagement; not addressable to anybody; a solitary activity.

---

<sup>112</sup> *Indices fragmentés* (1992), *Departed structure/Imparted tracing* (1991-1995) et *The task of mourning* (1995) sont des œuvres qui explorent aussi ces thématiques.

<sup>113</sup> Entretien avec Devora Neumark. 8 mai 2007.

Not capable of representation, or being shared, my flesh and heart was speaking and reflecting back to me — for me, alone<sup>114</sup>.

L'artiste reconnaît l'importance de la photographie pour documenter son œuvre dans certaines circonstances, mais elle croit fermement que sa pérennité est plutôt assurée par les histoires qui seront racontées autour de *s(us)taining*. Certains récits emprunteront la voie orale, d'autres prendront la forme écrite comme ces courts témoignages de l'artiste retranscrits dans ce mémoire. Peut-être qu'un éventuel lecteur racontera à son tour les histoires vécues par Devora Neumark et assurera ainsi la continuité de l'œuvre relationnelle...

## 8.2— *Darboral*. D'aujourd'hui à demain

Se questionner sur la pérennité de l'œuvre de Massimo Guerrera n'est pas un exercice facile; les pistes de réflexion suscitées sont souvent contradictoires et nous mènent parfois vers des chemins opposés. Tout d'abord, la nature évolutive de *Darboral* refrène nos tentatives de fixer l'œuvre dans le temps. Amorcée en 2000, l'œuvre a connu plusieurs phases de création et est toujours active sept années plus tard. Dans ce contexte, comment tenter de prévoir de quelle manière une œuvre passera l'épreuve du temps, alors qu'elle n'est pas encore achevée ?

---

<sup>114</sup> Neumark. "Im/possible Representations," p. 26-28.

Se pencher sur les motivations de l'artiste devient donc une étape nécessaire pour tenter une réponse à la question de la pérennité de l'œuvre. Si nous nous attardons au titre donné à l'exposition tenue en 2002, *Darboral (ici, maintenant, avec l'impermanence de nos restes)*, nous remarquons d'emblée un néologisme, *l'impermanence*, qui évoque la disparition et l'éphémère plutôt que la pérennité. Ce terme, couplé aux mots *ici* et *maintenant*, inspirent un solide ancrage au présent et annule toute projection possible dans le futur. À l'inverse, la mention de *nos restes* peut être liée au concept d'empreintes, de traces et d'inscription si important dans le travail de Guerrera : les photographies, vidéos, moulages, dessins et divers écrits issus de *Darboral* sont des témoins tangibles de la part relationnelle de l'œuvre et pourraient éventuellement lui assurer une certaine pérennité. L'artiste a d'ailleurs donné une partie des œuvres plastiques de cette exposition au Musée national du Québec. Avec Anne-Marie Ninacs, conservatrice des arts actuels, Massimo Guerrera a tenté d'imaginer de quelles façons l'œuvre pourrait à nouveau être présentée au public :

Si l'on devait réactiver *Darboral*, il faudrait d'abord faire une copie des dessins et des moulages pour qu'ils puissent être manipulés. Peut-être, pourrais-je écrire des instructions très précises, à la manière d'un scénario, pour décrire l'œuvre originale et ainsi les gens pourraient jouer *Darboral* comme on le fait pour une pièce de théâtre. Mais, comme je travaille sur l'impermanence et le mouvement des choses, je m'interroge sur les motivations derrière cette volonté de vouloir reproduire *Darboral*. Je crois que je préfère accepter que les gens, en partant de ce qui est là, puissent déterminer ce qu'il en adviendrait de l'œuvre. Pour l'instant, cette question n'a pas de réponse définitive et demeure non résolue<sup>115</sup>.

---

<sup>115</sup> Entretien avec Massimo Guerrera. 11 juin 2007.



Il n'est donc pas impossible que l'œuvre soit représentée au public dans quelques années, même si nous ne connaissons pas précisément la forme exacte que revêtira *Darboral*. Peut-être, pour souligner le passage du temps, sera-t-il alors opportun de rebaptiser l'œuvre, *Darboral (ailleurs, demain, avec la permanence de nos restes)*...

Si Massimo Guerrera travaille les thèmes de la trace et de l'empreinte que laisse l'homme sur son passage, et ce à l'aide d'objets bien réels, ce n'est pas dans le but d'assurer la survie de son œuvre. Sa conception de la pérennité trouve plutôt un écho du côté de la pensée de Robert Filliou auquel il fait parfois référence. Filliou, un artiste qui s'exprima surtout par la poésie, a énoncé, à la fin des années soixante, une théorie, *l'Eternal Network*, voulant que tous les artistes soient liés à travers le temps peu importe leur provenance géographique<sup>116</sup>. Dans le même ordre d'idée, Massimo Guerrera explique :

Ce qui compte, c'est que l'art soit vivant. Ces pratiques transportent toutes leurs capacités et incapacités humaines lucides au-delà de leurs lieux de diffusion pour atteindre d'autres lieux de sociabilité. C'est dans ce redéploiement inclusif qu'une certaine portée sociale du laboratoire artistique se met en marche. (...) Selon moi, dans ces actes et engagements quotidiens, elle développe à long terme un réseau humain, une masse critique et créative plus profonde qu'on ne le soupçonne, plus incisive que bien des programmes politiques et religieux à grand déploiement médiatique<sup>117</sup>.

L'artiste adhère donc à ce concept voulant que les artistes, par leur action créative et les multiples liens qu'ils tissent entre les hommes, assurent une certaine transmission de

---

<sup>116</sup> Robert Filliou et John Cage. *Teaching and Learning as Performing Arts*, Koehn, Koenig, 1970, p. 205.

<sup>117</sup> Fraser et Lafortune. *Gestes d'artistes*, p. 46.

leur culture au delà des lieux et des âges. Guerrera poursuit sa réflexion en affirmant que l'œuvre « (...) a souvent symbolisé la permanence ou, du moins, la capacité de traverser de grandes périodes. L'œuvre a dorénavant à négocier avec des volontés de fixation instable<sup>118</sup>. » Encore une fois, l'artiste accole deux mots qui véhiculent des concepts contraires : par définition, ce qui est fixe ne bouge pas et demeure à la même place tandis que ce qui est instable se déplace et n'est pas stable en un lieu. Il n'est donc pas aisé de déterminer avec certitude à quelle enseigne loge l'artiste sur la question de la pérennité de l'œuvre d'art relationnelle, mais nous croyons pouvoir affirmer qu'il accorde une grande importance aux répercussions de son action créative dans le temps présent. En ce qui concerne les temps futurs, il ne nous reste plus qu'à souhaiter que l'affirmation d'Élitz Dulguerova au sujet de l'œuvre de Massimo Guerrera s'avère : « seul résidu de l'expérience communautaire, le produit artistique garde la mémoire et la protège contre l'oubli<sup>119</sup>. »

### 8.3— *The Dinner Project*. Virtuel mais pas nécessairement perpétuel

*The Dinner Project* demeure, à ce jour, diffusé seulement sur Internet. L'artiste a l'intention de publier un catalogue et de réaliser un court documentaire mais, pour l'instant, cela reste un projet. Comment envisager la pérennité d'une œuvre, principalement immatérielle, mais dont les quelques traces physiques sont présentées par un média qui évolue lui aussi dans la sphère de l'immatérialité ? Il est encore trop

---

<sup>118</sup> *Ibid.*, p. 49.

<sup>119</sup> Elitza Dulguerova. "La galerie : lieu communautaire," *Inter*, n° 80, hiver 2001-2002, p. 53.

tôt, dans une perspective historique, pour tenter de prévoir de quelle façon se comportera ce média qui en est à ses premiers balbutiements; la forme que prendra cette toile de diffusion d'informations à l'échelle planétaire, dans trois cents ans, nous est totalement inconnue. Pour l'instant, les prévisions et conjectures de tous genres ne nous garantissent rien et nous éclairent bien peu sur la question. Nous avons toutefois noté que cette forme de diffusion présente certains risques pour l'intégrité de l'œuvre d'art. Au moment d'écrire ces lignes, nous avons consulté le site Internet du *Dinner Project* pour découvrir que la section consacrée au partage des recettes avait été piratée par un groupe turc nommé *Cyber-Rider Hack Team for World*<sup>120</sup>. Nous ne connaissons pas les raisons qui ont motivé ce geste, mais la résultante est, pour l'instant, l'impossibilité d'accéder à cette partie de l'œuvre. Cette action, qui peut être apparentée au vandalisme, met en péril l'œuvre virtuelle et souligne sa grande vulnérabilité. Certains diront que les œuvres physiques ne sont pas à l'abri, elles non plus, des iconoclastes<sup>121</sup>; bien au contraire, l'histoire de l'art regorge malheureusement d'exemples qui en font la preuve. Ce qui diffère, cependant, dans le vandalisme des œuvres diffusées sur Internet réside dans l'impunité lié au geste posé; aucune conséquence pénale n'est prévue pour l'altération d'une œuvre virtuelle. Le risque nul de se voir poursuivi pour vandalisme sur une œuvre virtuelle encourage donc de tels actes et, ultimement, compromet la pérennité de telles œuvres.

---

<sup>120</sup> Le groupe donne une adresse Internet : [www.cyber-raider.com](http://www.cyber-raider.com).

<sup>121</sup> Si le lecteur désire en apprendre davantage sur le sujet, il peut consulter l'ouvrage de Dario Gamboni, *Un iconoclasme moderne : théorie et pratiques du vandalisme artistique* (Lausanne, Les éditions d'En-bas, 1983).

Notre commentaire sur l'improbable capacité de l'Internet de pouvoir assurer la pérennité de l'œuvre ne nous fait pas perdre de vue que, pour Iwona Majdan, cette pérennité passe aussi par d'autres chemins. Déjà au tout début du projet, le fiancé de l'artiste qui photographie et vidéographie la plupart des repas, se demande : « How to document that wich is undocumentable?<sup>122</sup> » De toute évidence, la réponse est contenue dans la question; l'expérience partagée au présent importe beaucoup plus que l'hypothétique survie de l'œuvre.

Les répercussions possibles du *Dinner Project* sont aussi des voies à ne pas sous-estimer. La phase 2 du projet et ensuite le projet présenté à Hamilton en sont des exemples probants. Le cas d'Andrée-Anne, bien que se déployant sur une plus petite échelle, est tout aussi intéressant; l'invitée du repas du 22 mai 2004 désire poursuivre l'expérience :

I had been tempted to organize my own version of *The Dinner Project*, may be once a month and am now convinced that this is something that should be done everywhere! So many lonely people out there, not knowing what joys their very neighbours can bring to their lives...<sup>123</sup>

Que ce soit à grande ou à petite échelle, au quotidien ou dans des possibles lendemains de l'œuvre, nous croyons que *The Dinner Project* apporte une résonance particulière au sein de l'esthétique relationnelle. Jesse Ashlock, un critique ayant interviewé Iwona Majdan, résume d'une juste façon l'héritage de l'œuvre : « *The Dinner Project* true legacy lies in intimate moments shared by individuals, based on a shared willingness

---

<sup>122</sup> Site Internet de l'artiste, [www.thedinnerproject.com](http://www.thedinnerproject.com), consulté en mai 2007.

<sup>123</sup> Iwona Majdan. [www.thedinnerproject.com](http://www.thedinnerproject.com). consulté en mai 2007.

between those individuals to take a chance on a human experience society wouldn't otherwise let them have<sup>124</sup>.»

#### 8.4— *Home Wall Drawing*. Au hasard du temps

Les vingt-deux dessins muraux composant *Home Wall Drawing* sont appelés à disparaître. Que ce soit parce qu'un actuel propriétaire s'en lasse ou parce qu'une maison sera éventuellement vendue à un nouveau propriétaire qui n'y trouvera pas d'intérêt, ces œuvres ont peu de chance de passer l'épreuve du temps. Inéluctablement, elles seront effacées ou détruites, les unes après les autres. Le dessin mural partage avec le repas consommé ce côté éphémère qui est caractéristique de l'art relationnel. François Morelli a conçu son œuvre dans cet esprit. Il a explicitement demandé à travailler sur des supports non amovibles de façon à ce qu'aucun dessin ne puisse être déplacé du lieu de sa conception, à la seule exception, d'un profil de tête imprimé sur une porte qui pourrait être retirée de ses charnières et devenir ainsi transportable.

Un des exemples qui illustre le fait que l'artiste accepte le côté éphémère de son œuvre est l'œuvre réalisée dans une maison-école d'art à Ivry-sur-Seine. Madeleine Van Doren et Bernard Point ont invité François Morelli à produire un immense dessin mural dans cette école qu'ils ont dirigée pendant plusieurs années, tout en sachant qu'elle risquait fort d'être détruite dans l'année (Figure 39) et (Figure 40). Pendant près de dix heures, Morelli imprime sans relâche les salons, la salle à manger et les couloirs de

---

<sup>124</sup> Jesse Ashlock. "Art for dinner. Iwona Majdan's Gastronomic Search for Closeness," *Res*, février 2005, p. 66.

cette demeure à l'architecture magnifique qui a vu passer des centaines d'artistes. Il explique :

Il s'agit peut-être du lieu où je me suis le plus investi, ce qui peut sembler étrange si l'on considère que je savais que la demeure serait détruite et donc que l'œuvre existerait seulement pour une courte période de temps. Peut-être que la totale liberté que me permettait alors cette situation m'a aidé à poser ces gestes de création devant un public restreint qui aurait peu de chance de grandir. Seuls ces gens et peut-être de futurs démolisseurs auront vu cette œuvre<sup>125</sup>.

Aujourd'hui, la seule façon de pouvoir prendre connaissance des dessins d'Ivry-sur-Seine est de consulter les photographies sur le cédérom produit par l'artiste. Même si il n'a pas été conçu pour cette unique raison, ce document rend possible une certaine pérennité de *Home Wall Drawing*. Lorsque l'on interroge François Morelli sur la fonction du CD-ROM réalisé, l'artiste est catégorique : plus qu'un document-témoin, le CD-ROM est partie intégrante de l'œuvre. D'ailleurs, le premier geste de l'artiste lorsque le disque fut terminé a été d'en envoyer une copie à tous les participants de *Home Wall Drawing* pour qu'ils puissent constater de visu, au-delà des tentatives d'explications de Morelli, ce à quoi ils avaient pris part. François Morelli affirme : « Je voulais créer cette notion de communauté; des gens qui avaient participé à cette chose sans se connaître mais qui avaient en commun l'expérience partagée avec moi de *Home Wall Drawing*.<sup>126</sup> » Ce commentaire de Morelli indique une volonté partagée par plusieurs artistes en art relationnel de participer à l'établissement de liens entre les membres d'une même communauté.

---

<sup>125</sup> Entretien avec François Morelli. 14 février 2007.

<sup>126</sup> *Ibid.*

Un autre aspect qui illustre le fait que l'artiste entérine la part d'éphémère que revêt son œuvre est le fait qu'il laisse l'entière responsabilité aux propriétaires des dessins muraux de décider de l'avenir de l'œuvre. À deux reprises, des gens l'ont appelé pour lui demander ce qu'ils devaient faire de l'œuvre maintenant que leur maison était à vendre. Pourtant, il avait été convenu dès l'amorce du projet que toute décision concernant la suite de l'œuvre leur reviendrait entièrement. François Morelli leur a confirmé qu'ils étaient tout à fait libres de repeindre l'espace où se trouvait l'œuvre où de le laisser tel quel et d'expliquer aux acheteurs l'histoire de ce dessin mural. Cette part d'inconnu inhérente au destin de l'œuvre est constituante de *Home Wall Drawing*. Lucide, l'artiste sait que ses œuvres disparaîtront tôt ou tard. Cela ne l'empêche pas pour autant de rêver qu'un jour son fils reprendra peut-être le CD-ROM pour parcourir les lieux où son père a vécu ses *Home Wall Drawing*...

## CONCLUSION : NOURRIR LA RÉFLEXION

### Sur la mouvance des rôles des artistes et des récepteurs de l'œuvre

Nous croyons avoir fait la démonstration qu'il existe véritablement une mouvance des rôles au sein de la pratique de l'art relationnel. L'artiste, en plus d'assurer la création de son œuvre, s'investit véritablement dans sa médiation : il négocie avec les autorités en place lorsqu'il doit s'installer dans un espace public; il organise, en collaboration avec un galeriste, les lieux d'exposition de façon à pouvoir accueillir adéquatement le public; il adapte son œuvre aux réalités d'un espace muséal; il s'assure que les participants soient bien au rendez-vous fixé. Cette brève énumération pourrait évidemment s'allonger jusqu'à inclure toutes les tâches normalement assurées par les habituels médiateurs. Dans la pratique de l'art relationnel, les fonctions de médiation ne sont pas annulées; elles sont soit prises en charge par l'artiste ou partagées avec un autre médiateur.

Nous pourrions être tenté de croire que les œuvres qui visent un public restreint ou s'orientent vers des rencontres à une échelle individuelle demandent une médiation de moindre importance. Ce n'est pourtant pas toujours le cas. De toute évidence, une œuvre telle *Darboral ici, maintenant, avec l'impermanence de nos restes* présentée dans un musée requiert l'intervention de plusieurs intermédiaires. En comparaison, *The Dinner Project*, une œuvre élaborée sur la place publique et dans les demeures des



participants, a tout de même nécessité, entre autres, le concours du Conseil des Arts du Canada pour subventionner une partie du projet, d'un imprimeur pour réaliser les signets promotionnels, d'un restaurateur pour fournir les victuailles, d'un complice photographe pour documenter l'événement et d'une équipe informatique pour mettre sur pied le site Internet. L'avis de ces médiateurs participant à l'élaboration de l'œuvre relationnelle n'a pu être considéré dans notre étude. Faute de temps et de moyens, nous n'avons pu investiguer du côté de ces intermédiaires qui participent, eux aussi, à l'avènement de l'art relationnel. Les éventuelles problématiques émanant des modifications de leurs fonctions ne manquent pas d'intérêt, au contraire, et pourront faire l'objet de recherches ultérieures<sup>127</sup>. Le récepteur, participant à l'œuvre relationnelle, accède assurément à une part de sa création. S'il n'en devient pas l'auteur pour autant, il en est néanmoins un collaborateur important. Cependant, tous ne semblent pas partager cette opinion comme en témoigne cette affirmation d'André Rouillé, spécialiste de l'histoire de la photographie et chroniqueur au site Internet *Paris.com* :

Les œuvres « relationnelle » de la dernière décennie ont (prétendument) placé les spectateurs au même rang que les artistes. Le dialogisme n'avait sans doute jamais atteint un tel niveau en art. Le spectateur était élevé au rôle d'acteur-producteur d'œuvres-interventions, situées à l'intersection de l'art et de la vie, reproduisant dans les musées et galeries des actions banales de l'existence ordinaire : se reposer, écouter de la musique, partager une soupe, etc. Ces œuvres-événements se font désormais plus rare, parce que l'activité des spectateurs est aujourd'hui sans doute de plus en plus sollicitée, parce que les événements mis en œuvre étaient trop modestes pour être vraiment signifiants, parce que le

---

<sup>127</sup> Le dernier essai de Christian Ruby, *L'Âge du public et du spectateur : essai sur les dispositions esthétiques et politiques du public moderne*, serait un point de départ important dans cette discussion (La lettre volée, Paris, 2007).

dialogisme était insuffisant et les situations trop triviales pour nourrir durablement des expériences sensibles<sup>128</sup>.

Notre recherche nous fait moduler autrement notre appréciation. Il serait en effet naïf de croire que, grâce à sa seule contribution à l'œuvre relationnelle, le récepteur puisse acquérir le statut d'artiste. Notre intention n'est certes pas d'aller dans cette direction. Nos recherches nous ont toutefois démontré que la participation du récepteur est fondamentale dans la réalisation de l'œuvre relationnelle. Évidemment variable et exprimée à divers degrés, l'implication du participant demeure indispensable à la démarche de l'artiste. L'équation est simple : sans l'apport du récepteur, l'œuvre relationnelle n'existe tout simplement pas.

### **Sur l'art relationnel**

Tout comme André Rouillé, le critique Laurent Buffet exprime un certain scepticisme à l'endroit de la pratique relationnelle. En commentant le travail de Tsuneko Taniuchi, une artiste qui a conçu une œuvre autour d'un repas, il affirme, « On peut voir notamment dans une exposition comme *Ato no matsuni / Trop tard* une critique implicite de l'utopie relationnelle véhiculée par les actions culinaires d'un Rikrit Tiravanija qui, créées à l'intention du public, ne font en somme qu'alimenter le même microcosme artistique.<sup>129</sup> » Encore une fois, nous nous inscrivons en faux contre cette affirmation. Il est vrai que nous avons pu remarquer sur les photographies témoignant

---

<sup>128</sup> André Rouillé. "Michel Blazy, ou la pensée végétale", [www.paris-art.com](http://www.paris-art.com) consulté en mars 2007.

<sup>129</sup> Laurent Buffet. "Les micro-événements de Tsuneko Taiuchi ou la confusion des genres," *Esse*, n° 60, printemps-été 2007, p. 59-61.

d'œuvres étudiées dans ce mémoire la présence de collègues artistes<sup>130</sup>. Selon nous, cette situation est tout-à-fait naturelle; il est fréquent, sinon habituel, que des artistes assistent à des vernissages, des expositions ou des événements présentés par leurs collègues, tout simplement par amitié ou pour se tenir au fait de l'évolution des projets artistiques de leur milieu. Cette situation n'est pas unique au monde de l'art. Dans n'importe quelle sphère d'activités, il est courant que l'individu souhaite le support de ses pairs dans la poursuite de ses projets. Dans le cas de l'art relationnel, la chose est encore plus vraie puisque ce sont les *relations* qui sont à la base du projet. L'utopie, s'il en est une, serait plutôt de prétendre que ces relations devraient toujours s'établir entre de purs étrangers, dans un contexte totalement inconnu, afin que l'œuvre relationnelle soit valide. Qu'importe si une nouvelle rencontre entre un artiste et un éventuel participant a été initiée grâce à la présence d'un collègue; il s'agit peut-être justement là d'une avenue intéressante à envisager pour élargir le microcosme artistique...

Il est possible, comme le pense André Rouillé, que la pratique relationnelle connaisse déjà un déclin. Cependant l'objet de cette recherche n'était pas de mesurer la vitalité et l'importance de la place occupée par cette pratique au sein des arts actuels. Peut-être naïvement, sommes-nous porté à croire que le besoin de communication de l'homme du vingt-et-unième siècle encourage une telle pratique artistique. L'essor des moyens de communication à l'échelle planétaire permet une extraordinaire augmentation de la

---

<sup>130</sup> En 1995, l'artiste a orchestré une soirée dans une galerie où un complice est venu troubler l'atmosphère de convivialité qui régnait alors au sein d'un petit groupe issu du milieu artistique. Les photographies et les textes témoignant de l'événement ont été montrés ensuite à la Galerie chez Valentin à Paris.

quantité des échanges entre les individus mais n'en garantit pas pour autant la qualité. Dans un tel contexte, il est possible que la pratique de cette forme d'art trouve une certaine justification.

### **De quoi se sustenter longtemps**

La richesse du thème de la nourriture et du repas ne s'est jamais démentie au cours de notre étude; nos lectures sur ces sujets ont, au contraire, confirmé les nombreux axes de réflexion que permettaient ces thèmes. Les œuvres que nous avons étudiées ont principalement utilisé la nourriture comme élément rassembleur mais d'autres œuvres peuvent l'utiliser, à l'inverse, comme révélateur de conflits potentiels entre les individus<sup>131</sup>.

L'utilisation de la nourriture dans la pratique de l'art relationnel a ceci de particulier qu'elle permet l'exploitation de ses caractéristiques premières; les propriétés gustatives, olfactives et même tactiles des aliments, évidemment délaissées au profit des propriétés visuelles dans l'univers des représentations, peuvent ainsi se retrouver à l'avant-plan. Sur ces facultés sensorielles, la pensée du sociologue et anthropologue David Le Breton pourrait s'avérer utile :

Face au monde, l'homme n'est jamais un œil, une oreille, une main, une bouche ou un nez, mais un regard, une écoute, un toucher, une gustation ou une olfaction, c'est-à-dire une

---

<sup>131</sup> En 2004, Tsuneko Taniuchi présente, au public du Palais de Tokyo à Paris, une recette de son cru : le sushi à la merguez. Les vives réactions du public peuvent mettre en lumière les difficultés de cohabitation qui surviennent parfois entre différentes cultures partageant un même espace social. (Buffet. "Les micro-événements de Tsuneko Taniuchi ou la confusion des genres," p. 59-61.)

activité. À tout instant, il institue le monde sensoriel où il baigne en un monde de sens dont l'environnement est le prétexte. La perception n'est pas l'empreinte d'un objet sur un organe sensoriel passif, mais une activité de connaissance diluée dans l'évidence ou fruit d'une réflexion. Ce n'est pas le réel que les hommes perçoivent mais déjà un monde de signification<sup>132</sup>.

Il est intéressant de constater combien l'emploi de la nourriture, à la fois matériau polysensoriel et thématique à forte connotation symbolique, est pertinent à cet aller-retour — que fait aussi l'art relationnel — entre ces mondes de sens.

---

<sup>132</sup> David Le Breton. *La saveur du monde. Une anthropologie des sens*, Paris, Métailié, 2006, p. 27.

## **BIBLIOGRAPHIE**

- I.     Ouvrages généraux**
- II.    Catalogues d'exposition**
- III.   Périodiques**
- IV.    CD-ROM, sites Internet et films**
- V.     Correspondance et entretiens**

## BIBLIOGRAPHIE

### I. Ouvrages généraux

- Abensour, Corinne, Émile Zola, Marcel Proust *et al.* *Nourritures*, Paris, Quintette, Expliquer les textes ; 3, 1990.
- Akoun, André, et Pierre Ansart. *Dictionnaire de sociologie*, Paris, Seuil, coll. Dictionnaire Le Robert, 1999.
- Arbour, Rose-Marie. *L'art qui nous est contemporain*, Montréal, Artexte, 1999.
- Ardenne, Paul. *Un art contextuel : création artistique en milieu urbain, en situation, d'intervention, de participation*, Paris, Flammarion, 2002.
- Ardenne, Paul, Pascal Beausse, et Laurent Goumarre. *Pratiques contemporaines : l'art comme expérience*, Paris, Éditions Dis Voir, 1999.
- Aron, Jean-Paul. *Le mangeur du XIXe siècle*, Paris, Éd. Pays, coll. Petite bibliothèque Payot, 1989.
- Ascher, François. *Le mangeur hypermoderne. Une figure de l'individu éclectique*, Paris, Éditions Odile Jacob, 2005.
- Augé, Marc. *Non-lieux Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. La librairie du XXe siècle, 1992.
- Aurell, Martin, Olivier Dumoulin, Françoise Thelamon *et al.* *La Sociabilité à table : commensalité et convivialité à travers les âges : actes du Colloque de Rouen, avec la participation de Jacques Le Goff, 14-17 novembre 1990*, Mont Saint Aignan France, Publications de l'Université de Rouen, 1992.
- Becker, Howard Saul. *Les mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.
- Becker, Howard Saul, Alain Blanc, et Alain Pessin. *L'art du terrain : mélanges offerts à Howard S. Becker*, Paris, L'Harmattan, coll. La Librairie des humanités, 2004.
- Bellavance, Guy (sous la dir. de). *Monde et réseaux de l'art. Diffusion, migration et cosmopolitisme en art contemporain*, Montréal, Liber, 2000.
- Besson, Christian, et Catherine Weinzaepflen. *Manger : recueil*, Chalon-sur-Saône, Éditions Yellow Now et Maison de la culture, 1980.

- Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*, Dijon, Presses du réel, coll. Documents sur l'art, 1998.
- Brillat-Savarin, Jean-Anselme. *Physiologie du goût*. Vol. 109, Paris, Champs Flammarion, 1982.
- Chalumeau, Jean-Luc. *Les théories de l'art : philosophie, critique et histoire de l'art de Platon à nos jours*, Paris, Vuibert, coll. Thémathèque. Lettres, 1994.
- Cotoni, Marie-Hélène, et Université de Nice. Centre de recherches littéraires pluridisciplinaires. *Nourritures et écriture*, Nice, Université de Nice-Sophia Antipolis, 1999.
- Crédit communal de Belgique, Hessisches Landesmuseum (Darmstadt Allemagne), et Wallraf-Richartz-Museum. *L'art gourmand*, Gand, Bruxelles, Snoeck-Ducaju & Zoon, 1996.
- Déry, Louise, et Anne-Marie Ninacs. *Point de Chute*, Montréal, Galerie de L'UQAM, 2001.
- Ducret, André, Nathalie Heinich, Daniel vander Gucht et al. *La mise en scène de l'art contemporain : actes du colloque "Évaluation sociologique et analyse institutionnelle des manifestations artistiques"*, Bruxelles, Les Éperonniers, coll. Sciences pour l'homme, 1990.
- Fauquet, Joël-Marie, et Antoine Hennion. *La grandeur de Bach*, Paris, Fayard, 2000.
- Ferrer, Mathilde, Marie-Hélène Colas-Adler, Jeanne Lambert-Cabrejo et al. *Groupes, mouvements, tendances de l'art contemporain depuis 1945*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, coll. Guide de l'étudiant en art, 2001.
- Filliou, Robert, et John Cage. *Teaching and Learning as Performing Arts*, Koeln, Koenig, 1970.
- Grout, Catherine. *Pour une réalité publique de l'art*, Paris, L'Harmattan, coll. Esthétiques, 2000.
- Heinich, Nathalie. *La sociologie de l'art*. Vol. 328, Paris, Découverte, coll. Repères, 2001.
- Heinich, Nathalie. *Le triple jeu de l'art contemporain : sociologie des arts plastiques*, Paris, Éditions de Minuit, coll. Paradoxe, 1998.
- Heinich, Nathalie. *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque des sciences humaines, 2005.
- Hennion, Antoine. *La passion musicale : une sociologie de la médiation*, Paris, Edition Métailié, coll. Leçons de choses, 1993.
- Kaprow, Allan, et Jeff Kelley. *L'art et la vie confondus*, Paris, Centre Georges Pompidou, coll. Supplémentaires, 1996.



- Lamoureux, Johanne. *L'art insituable. De l'in situ et autres sites*, Montréal, Centre de diffusion 3D, coll. Lieudit, 2001.
- Le Breton, David. *La saveur du monde. Une anthropologie des sens*, Paris, Métailié, 2006.
- Lippard, Lucy R. *Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972 : a Cross-Reference Book of Information on Some Esthetic Boundaries*, New York, Praeger, 1973.
- Lista, Giovanni. *Le Futurisme*, Paris, Terrail, 2001.
- Loubier, Patrice, Anne-Marie Ninacs, et Centre des arts actuels SKOL. *Les commensaux: Quand l'art se fait circonstances / When Art Becomes Circumstance*, Montréal, Centre des arts actuels SKOL, 2001.
- Moulin, Léo. *Les liturgies de la table : une histoire culturelle du manger et du boire*, Anvers, Paris, Fonds Mercator, A. Michel, 1988.
- Nicolas-Le Strat, Pascal. *Une sociologie du travail artistique : artistes et créativité diffuse*, Paris ; Montréal, L'Harmattan, coll. Logiques sociales, 1998.
- Onfray, Michel. *La raison gourmande, philosophie du goût*, Paris, Éditions Grasset, 1995.
- Onfray, Michel. *Les icônes païennes. Variations sur Ernest Pignon-Ernest*, Paris, Galilée, 2003.
- Poinsot, Jean-Marc. *Quand l'oeuvre a lieu. L'art exposé et ses écrits autorisés*, Genève, Institut d'art contemporain, 1999.
- Popper, Frank. *Art, action et participation : l'artiste et la créativité aujourd'hui*, Paris, Klincksieck, 1985.
- Poulain, Jean-Pierre. *Sociologies de l'alimentation : les mangeurs et l'espace social alimentaire*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. Sciences sociales et sociétés, 2002.
- Rouyer, Marie-Claire, et Université de Bordeaux III. Groupe d'études et de recherches britanniques. *Food for thought, ou, les avatars de la nourriture*, Talence, Groupe d'Études et de Recherches Britanniques Université Michel de Montaigne-Bordeaux III, 1998.
- Sicotte, Geneviève. *Le festin lu : le repas chez Flaubert, Zola et Huysmans*, Montréal, Liber, 1999.
- Toussaint-Samat, Maguelonne. *Histoire naturelle & morale de la nourriture*, Paris, Bordas, 1987.

## II. Catalogues d'exposition

Déry, Louise *et al.* *L'art inquiet : motifs d'engagement*, Montréal, Galerie de l'UQAM, 1998.

Fraser, Marie, Diane Gougeon, Marie Perrault *et al.* *Sur l'expérience de la ville : interventions en milieu urbain*, Montréal, Optica, 1999.

Fraser, Marie, et Marie-Josée Lafortune. *Gestes d'artistes*, Québec, Optica, 2003.

Guerrera, Massimo, Anne-Marie Ninacs, et Musée du Québec. *Massimo Guerrera. Darboral (ici, maintenant, avec l'impermanence de nos restes)*, Québec, Musée du Québec, 2002.

Spoerri, Daniel, et Françoise Bonnefoy. *Restaurant Spoerri : maison fondée en 1963, 1, Place de la Concorde, Paris 75008*, Paris, Jeu de Paume, 2002.

### III. Périodiques

Allard, Nicole. "Rencontre gourmande avec Massimo Guerrera." *La Presse*, 28 décembre 2002, p. D13.

Ashlock, Jesse. "Art for dinner. Iwona Majdan's Gastronomic Search for Closeness." *Res*, février 2005, p. 66-67.

Babin, Syvette. "Manger c'est voter." *Esse*, n° 50, hiver 2004, p. 2-7.

Beauchemin, Malorie. "La guerre contre l'obésité est commencée." *La Presse*, 24 octobre 2006, p. A15.

Buffet, Laurent. "Les micro-événements de Tsuneko Taiuchi ou la confusion des genres." *Esse*, n° 60, printemps-été 2007, p. 58-61.

Cantin, David. "Darboral en musique." *Le Devoir*, 18 décembre 2002, p. B7.

Cantin, David. "L'art comme nourriture inédite." *Le Devoir*, 9 novembre 2002, p. E10.

Charron, Marie-Ève. "Les flirts avec l'altérité chez Massimo Guerrera." *Mix*, n° 27, 2001, p. 40-46.

Charron, Marie-Ève. "Par tous les pores !" *La Presse*, 24 avril 1999, p. D16.

Charron, Marie-Ève. "Porus (Les recombinaisons gourmandes d'un rendez-vous)." *Le Devoir*, 19 mai 2001, p. D9.

Daniel-Risacher, Nathalie. "La table rase. Petite étude de la représentation gastronomique." *Espace*, n° 52, été 2000, p. 20-23.

Delgado, Jérôme. "La communauté et sa solitude." *La Presse*, 29 février 2004, p. E7.

Delgado, Jérôme. "Tapis blancs et restes humains." *La Presse* 2002, p. E7.

Djogo, Martina. "The Dinner Project. Les festins d'Iwona." *Voir Montréal*, 19 au 25 août 2004, p. V4.

Dulguerova, Élitza. "La galerie : lieu communautaire." *Inter*, n° 80, hiver 2001-2002, p. 52-53.

Dumas, Ève. "Théâtre "privé" et art comestible." *La Presse*, 28 août 2004, p. E17.

Duncan, Ann. "Art for a Time : Artist Doesn't Expect this Work to Last." *The Gazette*, 25 mai 1992, p. A4.

Fraser, Marie. "Une communauté d'étrangers : l'espace public de la parole chez Devora Neumark." *Parachute*, n° 101, janvier-février-mars 2001, p. 50-63.

- Guerrera, Massimo. "Dialogue intime avec 12 oranges, 19 kiwis et 3 livres constitutifs." *Espace*, n° 52, été 2000, p. 27-29.
- Guerrera, Massimo. "Le temps de déclencher quelques ouvertures." *Ciel Variable*, n° 63, 2004, p. 15-21.
- Guerrera, Massimo. "Les Révolutions internes." *Conjonctures*, n° 39-40, 2005, p. 273-305.
- Haldane, Maeve. "The Art of Cooking." *Hour*, 19 au 25 août 2004, p. 20.
- Hellman, Michel. "Massimo Guerrera et l'art de l'échange." *Le Devoir*, 21 février 2004, p. E6.
- Holmes, Brian. "De l'interaction en art contemporain." *Parachute*, n° 95, juillet-août-septembre 1999, p. 52-54.
- Joos, Jean-Ernest. "Communautés et relations plurielles : dialogue entre les philosophes et les artistes." *Parachute*, n° 100, octobre-novembre-décembre 2000, p. 44-55.
- Kluger, Jeffrey. "The Science of Appetite." *Time Magazine*, Vol. 169, n° 24, 11 juin 2007.
- Lamarche, Bernard. "Élargir le corps social." *Le Devoir*, 29 septembre 2001, p. C9.
- Lamarche, Bernard. "Fatras corporel et corporatif." *Le Devoir*, 8 mai 1999, p. B9.
- Lamarche, Bernard. "L'art engagé. De l'art et de ses rapports au politique." *Le Devoir*, 14-15 février 1998, p. D-5.
- Loubier, Patrice. "Énigmes, offrandes, virus : formes furtives dans quelques pratiques actuelles." *Parachute*, n° 101, janvier-mars 2001, p. 99-105.
- Matte, Hélène. "Darboral : délimiter l'inimitable." *Inter*, n° 84, printemps 2003, p. 62-64.
- Mauss, Marcel. "Essai sur le don. Formes et raisons de l'échange dans les sociétés archaïques." *L'année sociologique*, Vol. 1, n° 1, seconde série 1923-1924.
- Mavrikakis, Nicolas. "Raphaëlle de Groot : devoir de mémoire." *Voir*, 27 septembre 2001.
- Mavrikakis, Nicolas. "Seuls ensemble." *Voir*, 27 avril 2006.
- Morelli, François. "The Gift...Not for Art's Sake." *ArtsInk*, printemps 1991, p. 6-7.

Muhtadie, Luma. "You don't know me, but I'd like to cook you dinner." *The Globe and Mail*, 16 octobre 2004, p. R1-R12.

Neumark, Devora. "Im/possible Representations." *Liberté*, Vol. 42, n° 249, septembre 2000, p. 26-28.

Neumark, Devora. "s(us)taining memories." *Mix*, Vol. 23, n° 1, 1997, p. 56-59.

Paré, André-Louis. "Abécédaire alimentaire." *Espace*, n° 52, été 2000, p. 30-35.

Pelletier, Sonia. "Traces performatives." *Le Devoir*, 23-24 septembre 2000, p. D-11.

Rouillé, André. "Michel Blazy, ou la pensée végétale." *www.paris-art.com*, 9 mars 2007, p. 1-2.

Schwartz, Susan. "Dinner with strangers." *The Gazette*, 9 août 2004, p. D1-D3.

Sioui-Durand, Guy. "L'art vivant à tous les jours ?" *Inter*, n° 85, automne 2003, p. 24-26.

Solomon, Heather. "Fire changes artist's work." *The Canadian Jewish News*, 1 août 1996, p. 24.

Trémeau, Tristan. "L'artiste médiateur." *Art Press*, 2000, p. 53 sq.

#### **IV. CD-ROM, sites Internet et films**

Axel, Gabriel. "Le festin de Babette." coul., 102 minutes. Danemark, 1987.

Majdan, Iwona. "www.thedinnerproject.com". consulté en mai 2007.

Morelli, François. *Home Wall Drawing - L'art de manger*, CD-ROM, Limoges, 2004.

Neumark, Devora. "www.devoraneumark.com". consulté en février 2007.

**V. Correspondances et entretiens**

Correspondance avec Iwona Majdan. 25 mai 2007.

Entretien avec Devora Neumark. 8 mai 2007.

Entretien avec François Morelli. 14 février 2007.

Entretien avec Massimo Guerrera. 11 juin 2007.

## **ANNEXES**



## ANNEXE A : TABLEAU

**Tableau 1 : Liste synthèse des œuvres constituant *Home Wall Drawing* de François Morelli**

Date de réalisation en 2004	Hôtes	Motif	Lieu
17 mars	Jean Rey et Muriel Dupagny	Urne	Cuisine
25 mars	Mary De Vivo	Œuf de Fabergé	Salle à manger
26 mars	Sylvie Baduel et Jacques Malgorn	Eléphanteau	Combles
30 mars	Madeleine Van Doren et Bernard Point	Chien, urne et autres motifs	Cuisine / salon /salle à manger
03 avril	Michelle Héon	Lamantin	Hall d'entrée
10 avril	Gloria Massana et Pierre Valence	Enfilade d'urnes	Plafond du couloir
25 avril	Francesca Trop et André Beaulieu	Duo d'urnes	Hall d'entrée
28 avril	Sandrine Mahéo	Tortue	Plafond de la salle à manger
29 avril	Emmanuelle Etienne et Alain Lapierre	Urne	Salon
01 mai	Commissaires Bloody Mary	Duo d'urnes	Mur de la galerie Aperto
07 mai	Martin Bourdanove et Marie-Pierre Duris	Urne	Salle de bain
11 mai	Marie-Laure Moity et Dominique Thébault	Urnes (colonne engagée)	Salon /salle à manger
17 mai	Marie-Pierre Saunier	Contorsionniste	Encoignure du mur et du plafond, salon /salle à manger
19 mai	Jean-François et Claire Demeure	Cerf	Pallier de l'escalier
20 mai	Corinne Domer et Alain Doret	Motifs d'assiettes	Plafond, haut de l'escalier
25 mai	Aurélie et Antoine Gatet	Cheval	Descente de l'escalier
26 mai	Arthur Gohin	Urne / soleil	Atelier-laboratoire
27 mai	Gérard et France-Odile Criniere	Duo d'urnes	Atelier
29 mai	Josyanne Keryell	Arche terminée par des mains	Salon /salle à manger
02 juin	Gérard et Hélène Simonnet	Profil de tête	Porte, salle à manger /bureau
06 juin	Clément Duhaime	Enfilade d'urnes	Grande salle à manger
07 juin	Odile et Marc Sautivet	Motif d'assiette	Couloir

## ***ANNEXE B : FIGURES***

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 1.**

**Devora Neumark, *s(us)taining*, 1996, photographie : Mario Bélisle. (Courtoisie de l'artiste).**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 2.**

**Devora Neumark, *s(us)taining*, 1996, photographie : Mario Bélisle. (Courtoisie de l'artiste)**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 3.**

**Massimo Guerrera, *Darboral*, 2000. Épreuve couleur (Courtoisie de l'artiste).**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 4.**

**Iwona Majdan, *The Dinner Project*, 2004. Photographie: site Internet [www.thedinnerproject.com](http://www.thedinnerproject.com).**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 5.**

**François Morelli, *Home Wall Drawing*, 2004. Photographie: CD-ROM HWD L'art de manger.**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 6.**

**François Morelli, *Home Wall Drawing*, 2004. Photographie: Cd-rom HWD L'art de manger.**



[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 7.**

**Devora Neumark, *s(us)taining*, 1996, photographie : Mario Bélisle. (Courtoisie de l'artiste) .**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 8.**

**Massimo Guerrera, *Darboral*, 2001. Photographie: Patrick Mailloux (Marie Fraser et Marie-Josée Lafortune, *Gestes d'artistes*, 2003, p.45).**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 9.**

**Massimo Guerrera, *Darboral*, 2000. Épreuve couleur (Courtoisie de l'artiste).**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 10.**

**Massimo Guerrera, *Darboral*, 2000. Épreuve photographique (Courtoisie de l'artiste).**

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 11.

Devora Neumark, *s(us)taining*, 1996, photographie : Mario Bélisle. (Courtoisie de l'artiste).

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 12.

Devora Neumark, *s(us)taining*, 1996, photographie : Mario Bélisle. (Courtoisie de l'artiste) .

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 13.**

**Iwona Majdan, *The Dinner Project*, 2004. Photographie: site Internet [www.thedinnerproject.com](http://www.thedinnerproject.com).**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 14.**

**Iwona Majdan, *The Dinner Project*, 2004. Photographie: site Internet [www.thedinnerproject.com](http://www.thedinnerproject.com).**



[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 15.

François Morelli, *Home Wall Drawing*, 2004. Photographie: CD-ROM HWD L'art de manger.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 16.**

**François Morelli, *Home Wall Drawing*, 2004. Photographie: CD-ROM HWD L'art de manger.**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 17.**

**François Morelli, *Home Wall Drawing*, 2004. Photographie: CD-ROM HWD L'art de manger.**

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 18.

François Morelli, *Home Wall Drawing*, 2004. Photographie: CD-ROM HWD L'art de manger.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 19.**

**François Morelli, *Home Wall Drawing*, 2004. Photographie: CD-ROM HWD L'art de manger.**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 20.**

**François Morelli, *Home Wall Drawing*, 2004. Photographie: CD-ROM HWD L'art de manger.**

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 21.

François Morelli, *Home Wall Drawing*, 2004. Photographie: CD-ROM HWD L'art de manger.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 22.

François Morelli, *Home Wall Drawing*, 2004. Photographie: CD-ROM HWD L'art de manger.



[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 23.**

**François Morelli, *Home Wall Drawing*, 2004. Photographie: CD-ROM HWD L'art de manger.**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 24.**

**François Morelli, *Home Wall Drawing*, 2004. Photographie: CD-ROM HWD L'art de manger.**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 25.**

**François Morelli, *Home Wall Drawing*, 2004. Photographie: CD-ROM HWD L'art de manger.**

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 26.

François Morelli, *Home Wall Drawing*, 2004. Photographie: CD-ROM HWD L'art de manger.

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 27.

François Morelli, *Home Wall Drawing*, 2004. Photographie: CD-ROM HWD L'art de manger.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 28.**

**Devora Neumark, *s(us)taining*, 1996, photographie : Mario Bélisle. (Courtoisie de l'artiste).**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 29.**

**Massimo Guerrera, *Darboral*, 2006. Épreuve couleur (Courtoisie de l'artiste).**


[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 30.**

**Massimo Guerrera, *Darboral*, 2000-2002. Impression numérique retravaillé mécaniquement (Massimo Guerrera, Anne-Marie Ninacs et Musée du Québec, *Darboral, ici, maintenant, avec l'impermanence de nos restes*, 2002, p. 33).**



[illustration retirée / image withdrawn]



**Figure 31.**

**Massimo Guerrera, *Darboral*, 2002. Impression numérique retravaillé à l'encre (Massimo Guerrera, Anne-Marie Ninacs et Musée du Québec, *Darboral, ici, maintenant, avec l'impermanence de nos restes*, 2002, p. 37).**

[illustration retirée / image withdrawn]



**Figure 32.**

**Iwona Majdan, *The Dinner Project*, 2004. Photographie: site Internet [www.thedinnerproject.com](http://www.thedinnerproject.com).**

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 33.

Iwona Majdan, *The Dinner Project*, 2004. Photographie: site Internet [www.thedinnerproject.com](http://www.thedinnerproject.com).

[illustration retirée / image withdrawn]

Figure 34.

François Morelli, *Home Wall Drawing*, 2004. Photographie: CD-ROM HWD L'art de manger.

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 35.**

**François Morelli, *Home Wall Drawing*, 2004. Photographie: CD-ROM HWD L'art de manger.**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 36.**

**Devora Neumark, *Marked like some pages in a book*, 1997. Photographie : Linda St-Pierre et Mario Bélisle.**

**(Courtoisie de l'artiste).**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 37.**

**Iwona Majdan, *The Dinner Project*, 2004. Photographie: site Internet [www.thedinnerproject.com](http://www.thedinnerproject.com).**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 38.**

*The Dinner Project* phase II, 2004. Photographie: (Courtoisie de Thomas Pintal et Patricia Blackburn).



[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 39.**

**François Morelli, *Home Wall Drawing*, 2004. Photographie: CD-ROM HWD L'art de manger.**

[illustration retirée / image withdrawn]

**Figure 40.**

**François Morelli, *Home Wall Drawing*, 2004. Photographie: CD-ROM HWD L'art de manger.**